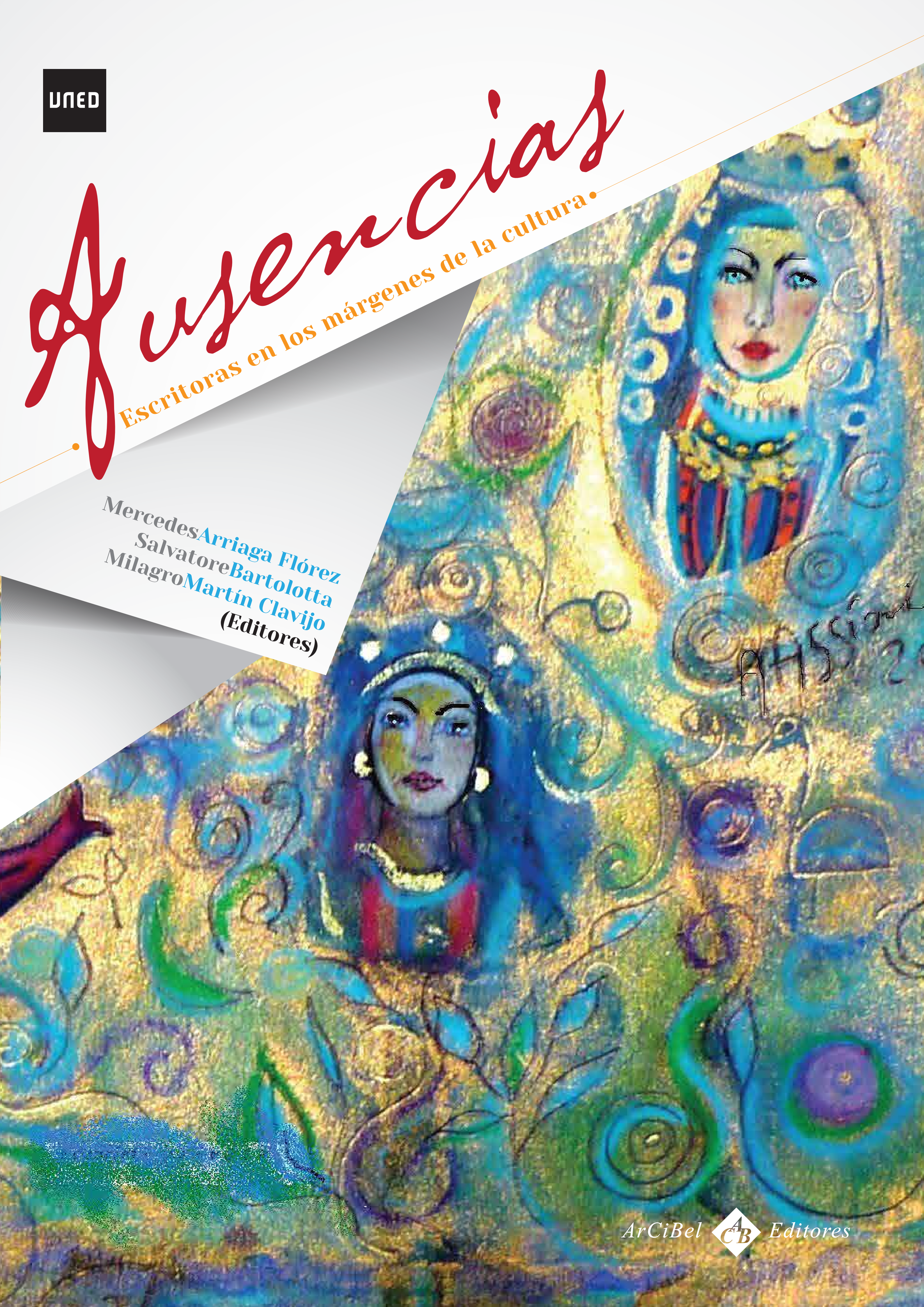

UNED
Ausencias
Escritoras en los márgenes de la cultura
Mercedes Arriaga Flórez
Salvatore Bartolotta
Milagro Martín Clavijo
(Editores)
ArCiBel Editores

# AUSENCIAS: ESCRITORAS EN LOS MÁRGENES DE LA CULTURA

**Mercedes Arriaga Flórez**
**Salvatore Bartolotta**
**Milagro Martín Clavijo**
**(Editores)**

**ArCiBel Editores**

AUSENCIAS: ESCRITORAS EN LOS MÁRGENES DE LA CULTURA
Mercedes Arriaga Flórez - Salvatore Bartolotta - Milagro Martín Clavijo (Editores)

AUSENCIAS: ESCRITORAS EN LOS MÁRGENES DE LA CULTURA se enmarca en el proyecto I+D titulado AUSENCIAS. ESCRITORAS ITALIANAS INÉDITAS EN LA QUERELLA DE LAS MUJERES (2010-2013), cuya investigadora principal es Mercedes Arriaga Flórez

Imagen de portada:
Adriana Assini, *Arazzo muliebre*, Tecnica ad acquerello su carta Arches, inedito, 2011.
http://www.adrianaassini.it/

Se agradece en especial la colaboración de la UNED
http://www.uned.es

2013 ArCiBel
Colección: Ausencias
Grupo de Investigación HUM753 Escritoras y Escrituras
Directora: Mercedes Arriaga Flórez

Comité científico internacional:
Margarita Almela Boix (UNED), Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla), María Teresa Arias Bautista (Ateneo de Madrid, Agrupación Clara Campoamor), Nieves Baranda Leturio (UNED), Carmen Blanco Valdés (Universidad de Córdoba), Maria Boujaddaine (Université Abdelmalek Essaâdi de Tétouan), Rodrigo Browne Sartori (Universidad Austral de Chile), Antonella Cagnolati (Universidad de Foggia), Paloma Collado Guirao (UNED), Malena Contreras Segura (Universidad de Sao Paolo), María Ángeles de la Concha Muñoz (UNED), Fausto Díaz Padilla (Universidad de Oviedo), María Teresa Gibert Maceda (UNED), Isabel González Fernández (Universidad de Santiago de Compostela), Vicente González Martín (Universidad de Salamanca), Esther Juan Oliva (UNED), Pedro Luis Ladrón de Guevara (Universidad de Murcia), Brigitte Leguen Peres (UNED), Dolores López Enamorado (Instituto Cervantes de Casablanca), Ricardo Mairal Usón (UNED), Elisa Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid), Paulino Matas Gil (Universidad de Salamanca), Antonio Moreno Hernández (UNED), José Nicolas Romera Castillo (UNED), Rosa Pedrero Sancho (UNED), María Rosal Nadales (Universidad de Córdoba), Germán Ruipérez García (UNED), Juan Carlos Suárez Villegas (Universidad de Sevilla), Dolores Valencia Mirón (Universidad de Granada), Sarah Zappulla Muscarà (Universidad de Catania).

Diseñador gráfico: Bane®

ISBN: 978-84-15335-43-6
Depósito legal: SE 1949-2013

**PRESENTACIÓN**

AUSENCIAS: ESCRITORAS EN LOS MÁRGENES DE LA CULTURA se enmarca en el proyecto I+D titulado AUSENCIAS. ESCRITORAS ITALIANAS INÉDITAS EN LA QUERELLA DE LAS MUJERES (2010-2013), cuya investigadora principal es Mercedes Arriaga Flórez y que reúne a diez y seis investigadores de la especialidad de Filología Italiana de diferentes universidades españolas y extranjeras, incluida la UNED. Así mismo se inserta en las líneas del grupo de investigación (HUM753) ESCRITORAS Y ESCRITURAS.

La edición pretende fomentar la investigación y el intercambio científico con investigadoras y grupos de investigación que se ocupen de obras de escritoras de diferentes lenguas y culturas desde una perspectiva interdisciplinar y feminista. Las escritoras a lo largo de los siglos han hecho valiosas aportaciones a la estética y a la historia de las ideas en DIFERENTES LENGUAS Y CULTURAS, pero sus obras y sus ideas son desconocidas a causa de la ausencia de traducciones, estudios críticos y/o ediciones modernas de sus obras. En particular, la aportación de las escritoras del pasado a la Querella de las mujeres es prácticamente desconocida, no ha sido lo suficientemente estudiada ni valorada.

La obra se desarrolla en los siguientes núcleos temáticos:

1. Escritoras y Querella de las mujeres.
2. Escritoras inéditas.
3. Escritoras en los márgenes de la cultura.
4. Escritoras suicidas, escritoras malditas.
5. Escritoras autobiográficas.
6. Mujeres, rebelión y escritura.
7. La crítica literaria y las escritoras: métodos de exclusión.
8. Traducir a escritoras y escritoras comparadas.

Mercedes Arriaga Flórez, Catedrática de Filología Italiana, Universidad de Sevilla.
Salvatore Bartolotta, Profesor Titular de Filología Italiana, UNED.
Milagro Martín Clavijo, Profesora Titular de Filología Italiana, Universidad de Salamanca.

## ÍNDICE

# TRADICIÓN Y RELEVANCIA DE JULIANA DE NORWICH A TRAVÉS DE SU *LIBRO DE VISIONES Y REVELACIONES*

*Guillermo Aguirre Martínez*
*Universidad Complutense de Madrid*

ABSTRACTS
Perteneciente a la tradición mística iglesia surgida con fuerza en torno al siglo XIV, el *Libro de visiones y revelaciones* de Juliana de Norwich se desvela como uno de los tratados de amor divino más sintomáticos de una época, la Baja Edad Media, que si por una parte consolidaba el culto mariano, por la otra iluminaba algunos de los motivos guía de una Reforma que sólo en dos siglos acabaría por hacer acto de aparición. El presente trabajo se adentra en la obra de la autora apoyándose en dos de las ideas clave de su pensamiento, la oración interior como modelo de aproximación divina al margen del rito eclesiástico, y la identificación entre Dios y la Virgen María o entre Cristo y la Virgen, tomados como modelos sintomáticos de procesos espirituales y antropológicos aquí atendidos de la mano de Hans Küng, Peter Fingesten o Elisabeth Schussler Fiorenza.

*The book of Showings to the Anchoress Julian of Norwich* is considered one of the most important mystical tract of divine love. This book was written in fourteenth century; on the one hand it reflects the Marian devotion, and on the other hand it suggests some of the main issues of the close Lutheran Reform. This paper explores Julian of Norwich's work in order to study two fundamental points of her thought: the inner prayer as a model of approach to God aside from the Christian rite, and the identification between God and Virgin Mary, or between Christ and the Virgin, understood as a model of spiritual and anthropological changes. We will see this point with the help of experts in the field like Hans Küng, George Fingesten or Elisabeth Schussler Fiorenza.

KEYWORDS
Juliana de Norwich, mística medieval, diosa madre, oración interior, mística inglesa, Hans Küng.
Julian of Norwich, Medieval mystic, Mother Goddess, English Mystical Tradition, Hans Küng.

Las revelaciones sufridas por Juliana de Norwich no dejan de ser una manifestación más de un hecho común en la espiritualidad de una época, el siglo XIV, tan marcadamente definida en sus rasgos propios, en sus particularidades, como quizás por ello mismo tan afín a aquellos otros periodos históricos entregados a concretar en un plano material la ingente fuerza interior puesta en movimiento y acumulada en los estratos temporales inmediatamente precedentes. Esta fuerza, fáustica de principio a fin y entrelazada por completo con la búsqueda de Dios tal y como la comprende el cristianismo, la hallamos acompañada del aludido deseo de realización formal en los

momentos en que un germen de objetivación histórica cristaliza a modo de nueva ordenación del espíritu. Es el paso de la cultura a la civilización, con el cúmulo y la organización de formas pero a su vez con el deterioro de fuerza interior que este necesario proceso supone.

Dicha traslación natural conllevará en el periodo y en la materia que nos ocupa fenómenos tales como la creación del purgatorio, o un creciente protagonismo de la Virgen en el rito e iconografía cristiana a modo de configuración plástica de una serie de ideas hasta ese momento difíciles de reorganizar. Ya en vida de Juliana de Norwich el terreno había quedado preparado en el ámbito de las letras, en cualquier caso, por la edificación completa de la cosmovisión de la época realizada por Santo Tomás en su *Suma*, así como por la tradición reciente de literatura cortesana nacida al compás de las cruzadas y enriquecida al contacto con aquéllas. En este contexto de expansión ideológica, a su vez, la figura y los textos de Bernardo de Claraval destacan como manifestación de unos excesos fáusticos que llegarían acompañados de una larga serie de mediadores -precisamente la creación del purgatorio con rasgos definidos, el culto a la Virgen o la incorporación de nuevas órdenes religiosas- y elementos doctrinales constituidos de modo paulatino por el poder eclesiástico.

Estos primeros siglos que siguieron al primer milenio pueden comprenderse como una época de realización histórica de todos aquellos cambios acaecidos ya desde el derrumbamiento del Imperio Romano y, en paralelo, como fechas de progresiva influencia de elementos propiamente orientales. Se llega de este modo a un estado en el que, por una parte, veremos a la mujer comenzar tímidamente a participar en la historia, al menos de manera más activa a cuanto se había producido en los siglos precedentes, y por otra la realidad de que esa actividad iba a hacer de su figura un lugar de afianzamiento de la identidad masculina, siendo dotada en incontables ocasiones y como bien es conocido, ya de atributos diabólicos, ya de una beatitud inmaculada, atributos correspondientes ambos a cuanto de ella requería la nueva configuración religiosa y política de la Baja Edad Media.

El rol de la mujer, si es que deseaba salir a la historia, quedaba así en su mayor parte repartido entre la opción del convento o la de la herejía, integrando esta última tanto un heterodoxo misticismo como un acercamiento a la brujería de consecuencias en ambos casos conocidas. Evidentemente, esta situación no la sufrirá exclusivamente la mujer sino que puede encuadrarse dentro de un más amplio ordenamiento humano llamado a hacer de las civilizaciones un espacio de correspondencias casi mecánicas en

el que todo elemento disidente no enriquece el conjunto sino que lo compromete, debiendo de este modo ser suprimido o al menos eclipsado.

Con todo, cabe indicar que un nuevo reducto de actuación para la mujer se abrió con incipiente amplitud en el ámbito de la nobleza, donde paulatinamente se había iniciado un proceso de identificación que venía a asimilar a la mujer con la fuente de amor y bondad -María- y con la fuente de conocimiento -Sofía-, fenómeno consolidado con el culto a la Virgen, si bien esta última faceta alusiva al conocimiento quedará rezagada con los años quedando así suprimida toda opción por parte de la mujer de incorporarse al clero y relegándose paulatinamente su función a un espacio secundario. Dos hechos destacamos en lo que respecta a esta cuestión: la des-sexualización de la Virgen y con ello el cese de su rol creador y, a partir del siglo II, el rechazo a la divinidad femenina dadora de conocimiento en detrimento de una Virgen de amor, como acabamos de mencionar, mermada en cualidades reminiscentes a su capacidad generatriz.

Desde este complejo contexto resulta más fácil comprender los peligros que pudieron observarse en los escritos de Juliana de Norwich. De su obra poco se sabe más allá de lo que se extrae de sus propios textos. Nacida en 1342, no fue hasta 1373 cuando recibió sus revelaciones al compás de una enfermedad que hizo temer por su vida. Fue en ese momento cuando dejó registradas sus visiones por escrito, un texto que revisaría veinte años después aportando ya aquellos conocimientos que se le habían ido iluminando a lo largo de una intensa y prolongada experiencia interior. Se desconoce, no obstante, el momento exacto en que Juliana decidió retirarse a vivir como reclusa, en cualquier caso esto ocurriría siempre después de su experiencia mística. Su muerte llegaría, por último, no más allá de 1416 si no ese mismo año, fecha válida para dar por finalizada la vida de la autora y más allá de la cual poco más podemos conocer.

En cuanto al marco literario en que se desarrolló su labor, cabe mencionar que sus escritos son inmediatamente posteriores a los de Richard Rolle, autor del *Incendio de amor*, y que su periodo activo coincide tanto con el de Walter Hilton -*La escala de la perfección*-, como con el del anónimo autor de *La nube del no saber*, todos ellos pertenecientes a una tradición mística inglesa que ya prefiguraba algunas de las ideas propias de la Reforma extendidas en Inglaterra por medio de John Wyclif, quien dejó sentadas algunas de sus bases y cuya doctrina puede comprenderse, tomando como apoyo las edades del espíritu mencionadas por Goethe, como indicio de un periodo previo cultural que alcanzaría su estado de maduración ya en época luterana.

Desde esta misma línea de periodo preformal -y esto nos remite de nuevo a las ideas anunciadas al principio de nuestro texto- resulta posible observar los textos místicos centroeuropeos, entre los que cabe mencionar, por ser los primeros, los de Hildegard von Bingen, además de los de Hadewijch de Amberes, Meister Eckhart, Beatriz de Nazaret, Heinrich Suso, Johannes Tauler, Matilde de Magdeburgo o Jan Ruysbroeck, entre otros. Fuera de este ámbito la mística no irradiaría con tanta fuerza hasta dos siglos más adelante, cuando la encontremos especialmente concentrada en tierras castellanas.

Regresando a nuestro objeto principal, señala Hans Küng en su obra *La Mujer en el Cristianismo* que en el terreno de la mística de finales del medievo la mujer manifestó una creatividad e imaginación de alcance excepcional. Ahora bien, lejos de comprender esta imaginación como un desborde de fantasía, resulta posible tomarla como un cauce obligado aunque lógico de expresión espiritual una vez que la fuerte desvinculación acaecida entre el cristianismo primitivo y la iglesia como institución dificultaría la posibilidad de ahondamiento interior en el camino buscado por el místico de unión entre alma y Dios. Así, por consiguiente, parece posible que el rechazo por parte de las autoridades eclesiásticas a la incorporación de la mujer dentro del seno de la institución, conduciría a la búsqueda de un camino alternativo -la vía mística-, más interior y menos conceptual, más radical, en fin, inmediatamente observado por la cúpula de la iglesia como potencial enemigo no sólo -o no tanto, quizás- del dogma como de sus intereses terrenales.

Esto se aunará, naturalmente, a la actitud generalizada en todo occidente reacia a permitir la entrada de la mujer en la vida activa, fenómeno fuertemente arraigado a la civilización grecorromana sólo puesto en duda desde entonces en momentos más o menos puntuales del desarrollo occidental. Este rechazo residirá por igual en el seno de aquellos grupos etiquetados o autoetiquetados con el distintivo de heterodoxos. En este aspecto, tal y como señala Anne Jensen según recuerda Hans Küng, el rechazo a un papel principal de la mujer en la sociedad alcanzará no sólo a los centros de poder sino igualmente a otros muchos ámbitos considerados como centros de herejía. Küng mismo, en lo relativo a este aspecto, concluirá que, al igual que ocurrió en el seno de la iglesia, "tampoco en las Iglesias ʽheréticasʼ […] se mantuvo por mucho tiempo un *ethos* igualitario. O sea que, en la Antigüedad tardía, la línea divisoria entre aversión a la mujer y defensa de la mujer no coincidía ni con límites religiosos ni con límites

confesionales" (Küng, 2002: 40), sino que obedecía a un fenómeno indiscutiblemente más amplio.

El mencionado repliegue hacia una religiosidad interior como única opción de cara a mantener una relación cercana con Dios, quedará vinculado a todos aquellos procesos que, eludiendo un marco de representación, ahondan en actividades anímicas afines a lo abstracto, a la intuición y a la carencia de formalización, hecho repudiado por el pensamiento particularmente lógico del mundo grecorromano pero cercano, por el contrario, tanto a las creencias religiosas del oriente Próximo y Lejano, como igualmente al pueblo judío.

Sin adentrarnos en este terreno, cabe indicar que este hecho y estas raíces, esta salida de lo delimitado hacia lo abierto, guarda relación, en lo relativo al modo de acercamiento a Dios, con la oración del corazón -tan cerca en sus principios de la conducta mística-, cuyo rechazo no sólo al rito sino a la palabra y al logos en sentido amplio, al logos como modelo usual de expresión y de intelección, será comprendido en el periodo de Juliana como especialmente crítico en unas fechas que precedían y anunciaban la futura Reforma, comprendiéndose esta religiosidad interior como un ataque contra el complejo aparato teológico levantado a lo largo de siglos por la institución eclesiástica. Se trataba, en fin, de un modelo confesional necesariamente intolerable para la iglesia. Este sentir espiritual, cabe indicar, ponía en tela de juicio el sistema lingüístico racional manejado por la escolástica, ataque feroz a la codificación conceptual más compleja del ser humano y el elemento axial del paradigma clásico; una vía de religiosidad, en consecuencia, tomada como cauce tenebroso y perseguida por el conjunto de instituciones del occidente romanizado. Evidentemente, la distancia entre esta renuncia al apoyo racional y el rechazo en su conjunto de los mediadores espirituales, quedaba reducida un ligero paso que, de consumarse, sería tomado como una agresión exagerada hacia instrumentos hondamente arraigados en el seno eclesiástico e incluso como un ataque hacia la idea nuclear de la encarnación.

Habrá que distinguir, para proseguir con estas reflexiones, entre un modo de hacer derivado directamente de la religión pagana griega, tan marcadamente apegada a los sentidos y de la que no acabaría de apartarse la iglesia en su entramado de símbolos, y entre una religión cristiana primitiva enemiga de toda intermediación institucional, más proclive a considerar a la mujer como figura relevante tanto de la nueva religión como del ordenamiento social, tal y como queda demostrado en los Evangelios sinópticos y nos recuerda Schussler Fiorenza cuando indica que "las mujeres galileas

desempeñaron un papel decisivo tanto en la extensión del movimiento de Jesús a los gentiles como en la continuación de dicho movimiento después del arresto y la ejecución de Jesús" (Schussler Fiorenza, 1989: 186). Esta mayor relevancia gozada por la mujer comenzará a declinar progresivamente al tiempo que, no por casualidad, se consolide un sistema jurídico, el implantado por Justiniano, expandido con fuerza durante los siguientes siglos, provocando un alejamiento entre el logos y la realidad al ir desatendiendo los cambios sociales que en uno u otro momento comenzaban a desarrollarse en el Imperio.

Como resulta previsible según vamos comentando, este modelo de oración ajeno a todo residuo conceptual y a toda formalización, no orientará su sentido hacia motivos concretos, sino que tenderá a dirigirse hacia un ámbito velado en el que la figura última no se manifiesta como poseedora de una inmutabilidad de rasgos definidos, sino más bien como un todo de amor maravillosamente expresado por Juliana en el siguiente pasaje de su *Libro de Visiones y Revelaciones*: "¿Y bien, deseas saber lo que nuestro Señor ha querido decir con esto? Sábelo bien, amor es su significado. ¿Quién te lo revela? Amor. ¿Qué te reveló? Amor. ¿Por qué te lo reveló? Por amor. Permanece en ello, y conocerás más y más el amor. Pero nunca lo conocerás diferente, jamás" (Norwich, 2002: 240).

Al margen de esta exaltación del amor, no podemos dejar de hacer referencia a las identificaciones que Juliana realiza entre Dios y la figura del Padre o de la Madre indistintamente, en momentos como el presente en los que alude a "que Dios se alegra de ser nuestro Padre, y Dios se alegra de ser nuestra Madre" (Norwich, 2002: 154), por citar uno de los numerosos ejemplos en los que se da esta equiparación. Se acusa aquí la existencia de un sentido superior a ambos términos en el que lo fundamental no es la masculinidad o feminidad de la figura sino la idea de un ser que trasciende todo tipo de dualidades apuntándose así, como hemos indicado anteriormente, hacia una idea de imposible definición. En consecuencia, la presente identidad de términos no se lleva a cabo tanto desde la equiparación de sexos como desde la primacía absoluta del principio de acumulación de naturalezas manifestadas por el Dios creador.

Pese a todo, resulta destacable que el misticismo de Juliana de Norwich no rompe, al menos en lo relativo a los cauces de expresión, con los canales habituales del dogma eclesiástico de modo tan radical como observamos en los ya citados Rolle, Hilton o en el autor de *La nube del no saber*. Lejos, en cualquier caso, de que estas identificaciones de las diferentes personas divinas resulten rupturistas, resulta destacable

que rasgos femeninos asociados a la divinidad serán lugares comunes en la obra de Guillermo de San Thierry o en Bernardo de Claraval, además de encontrar en nombres como Ricardo y Hugo de San Víctor esquemas teológicos de orientación claramente mística.

La señalada fusión entre un amor místico indecible y un Dios con atributos asociados en nuestra cultura occidental al rol de la mujer, será resumida por Emilie Zum Brunn cuando alude a que "el rasgo más llamativo de los escritos de las beguinas es su carácter a la vez especulativo y experimental. El simbolismo del amor cortés se fusiona en ellas con la expresión metafísica del amor a Dios, gracias a su cultura tanto profana como religiosa. Esta fusión es debida en buena parte a la influencia cisterciense" (Epiney-Bugard, 1998: 24), y con ello a una mística especulativa enemiga de la filosofía escolástica de Abelardo tan dada a la reducción de lo irracional a categorías en exceso humanas. El deseo de unión cósmica tan cercano al espíritu fáustico destacado al comienzo de este trabajo, conllevará el rechazo a la división de ideas y realidades, de manera tal que en las páginas de Juliana podremos leer palabras como las siguientes:

> Y así, en nuestra creación, Dios todopoderoso es nuestro Padre amoroso, y Dios todo sabiduría es nuestra Madre amorosa, con el amor y la bondad del Espíritu Santo, un solo Dios, un solo Señor. En esta incorporación y en esta unión él es nuestro verdadero esposo, y nosotros su amada esposa, su hermosa doncella, que jamás le disgustó. Pues él dice: 'Yo te amo y tú me amas, y nuestro amor nunca se dividirá en dos' (Norwich, 2002: 171).

El pasaje, dentro por completo de los cauces ortodoxos de la época, resultará en cualquier caso indicativo de un cambio de orientación en el espíritu de los tiempos en la medida en que la visión puramente masculina de Dios pierde su absoluta preponderancia en aras del culto a la Virgen, tal y como observamos de modo nítido y reiterado en el resto de actividades artísticas de la época. Este último hecho lo ha estudiado Peter Fingesten en relación con lo que considerará el templo mariano por excelencia, la catedral gótica. De nuevo aquí se ilumina el camino tomado por la veneración a la Diosa Madre oriental y su desplazamiento hacia un occidente donde sería des-sexualizada con vistas a desactivar la idea de autogeneración material. El misticismo de Juliana, por una parte rehuirá de la injerencia eclesiástica y, por la otra, hará alusión, aun de modo inconsciente, a una idea que más adelante comenzará a verse como mal a erradicar por la iglesia romana.

Una doble tendencia se observa en este aspecto en la obra de Juliana, la de un Dios de naturaleza cósmica, unitaria y trascendental, un Dios que abriga el universo impregnando el todo con su amor, y por otra parte la de un Dios alejado del mundo de realidades más ajustado a la doctrina ortodoxa de la iglesia. A modo de brecha o de gozne, Juliana parte de presupuestos afianzados en el orden católico para, de modo natural, abrirse paso hacia un espacio común a tantas naturalezas sedientas de verdad y libertad espiritual surgidas a lo largo de estas fechas, un mundo de resolución de conceptos en síntesis unitivas ajenas en espíritu a la escolástica medieval.

Desde esta perspectiva, y continuando con las ideas de Fingesten relativas a la arquitectura religiosa de la época, podremos comprender mejor la siguiente conclusión: "the catedral is the only manifestation of the medieval creative genius in which all of its contradictions are reconciled, the spiritual and the material […] science and magic, devotion to Christ and devotion to the Virgin Mary" (Fingesten, 1970: 67).[1] En Juliana de Norwich, como en la catedral gótica, ideas procedentes de diferentes ámbitos e incluso anidadas en cosmovisiones enfrentadas, vienen a desvelar un nuevo planteamiento natural y espiritual que llegará a su exposición completa en la síntesis acontecida al compás de la entrada en el ámbito de radiación del Renacimiento.

Volviendo a Fingesten, resulta necesario indicar que, como hemos observado, establecerá su propia teoría sobre el sentido de la estructura de la catedral gótica, acomodándola a una de sus ideas axiales, alusiva a la sobreimposición en esta época bajomedieval de la figura de la Virgen sobre la de Cristo -o al menos el entrelazamiento entre ambos-, tal y como queda reflejada con exactitud no sólo en la arquitectura sino en el resto de artes de la época:

> The mature Romanesque style is, perhaps, the most consistent expression of St. John's vision, for it is masculine aesthetically (heavy walls and piers) and structurally (round-headed arch), as well as symbolically (cruciform ground plan). The Gothic style, while not abandoning the visión of St. John entirely, particularly on the exterior facade, represents, however, a feminized interpretation of the interior aesthetically (lightness) and structurally (pointed arch), as well as symbolically (the Virgin). The cruciform ground plan was adhered to, but femenized elements were superimposed upon the traditional ground plan with its traditional symbolism. The Gothic catedral is a compromise between

[1] La catedral es la única manifestación del genio creativo medieval en la que todas sus contradicciones se reconcilian, lo espiritual y lo material […] ciencia y magia, devoción a Cristo y devoción a la Virgen María.

> ancient scriptural traditions and the victory of the cult of the Virgin Mary (Fingesten, 1970: 96, 98).[2]

Más allá de la consistencia de esta explicación, parece claro que simboliza perfectamente cuanto estaba ocurriendo en un periodo iniciado aproximadamente con el comienzo del milenio, un periodo que iba dibujando su particular cosmovisión cuyo esquema, ya en época de Juliana, parece haberse volcado por completo sobre el imaginario y la espiritualidad del conjunto social.

De modo paralelo a cuanto observamos en la catedral medieval, la asimilación entre Cristo y María queda reflejada en la decimocuarta de las dieciséis revelaciones experimentadas por Juliana, es decir, hacia el final de su obra, pudiéndose entenderse en consecuencia como una de las iluminaciones nucleares expuestas en ella, quizás sólo superada por la comprensión del amor como fuerza cósmica que anima la creación. La Trinidad cobra nuevos valores en Juliana quedando asimilado el Padre con el poder supremo, la Madre con el conocimiento, y el Espíritu Santo con el amor que todo lo mueve. La Madre sustituye de este modo, al menos aparentemente, al hijo, quien, tal y como asegura Fingesten, queda situado en el seno de la Virgen. Con el término de "Madre Cristo" se referirá la autora a María. Las identificaciones se combinan en este capítulo clave de modo tal que, pese a que la figura dominante continúa siendo usualmente el Padre, en no pocos momentos las correspondencias hablarán de Dios como Madre: "Tan verdaderamente como Dios es nuestro Padre, Dios es verdaderamente nuestra Madre, y lo ha revelado en todo" (Norwich, 2002: 174).

La identificación entre la Virgen y Cristo explicará además la inserción de lo divino en la historia, una historia de Europa, con sentido de progreso, que comenzaba ya desde las cruzadas a entenderse como unitaria y encaminada hacia un fin. Consecuentemente, como es razonable, Cristo será presentado como poder divino encarnado, papel que también representará la Virgen en no pocas ocasiones sustituyendo o encerrando en su interior a Cristo. La Virgen se muestra por lo tanto como elemento de materialización divina, quedando emparentada con la fuerza perpetua

---

[2] El estilo románico maduro es, quizás, la más consistente expresión de la visión de San Juan, debido a su estética masculina (muros y piedras pesados) y estructuralmente (arco de medio punto), como también por su simbolismo (planta cruciforme). El estilo gótico, a pesar de no abandonar la visión de San Juan por completo, particularmente en su fachada exterior, representa, sin embargo, una interpretación feminizada de su interior tanto estéticamente (luminosidad) como estructuralmente (arco apuntado), así como simbólicamente (la Virgen). La planta cruciforme también fue empleada, pero elementos feminizados fueron sobreimpuestos sobre el terreno tradicional con su tradicional simbolismo. La catedral gótica es un compromiso entre la tradición de las Escrituras y la victoria del culto a la Virgen María.

que mantiene y renueva lo que el Dios padre creó. Con estas palabras Juliana comenta el presente hecho: “Así, en nuestro Padre, Dios todopoderoso, tenemos nuestro ser, y en nuestra Madre de misericordia tenemos nuestra reforma y nuestra restauración” (Norwich, 2002: 173). Con todo, y retornando al tema de la Diosa como Sofía, cabe recordar junto a Schussler Fiorenza que: “las primeras rememoraciones e interpretaciones teológicas palestinenses de la vida y la muerte de Jesús le presentan como mensajero de la Sofía y, más tarde, como la Sophia misma” (Schussler Fiorenza, 1989: 181), quedando claro que estas identificaciones entre Diosa y Cristo vienen de lejos. La presente pervivencia de la maternidad en el panteón divino, como dijimos, resulta común en el periodo estudiado y será de nuevo Hans Küng quien se refiera a ella al indicar que:

> En Oriente existía una tradición inveterada de culto a divinidades madres en el Medio Oriente, que pudo favorecer el culto a María, en la forma de culto a la ʿsiempre virgenʾ, a la ʿmadre de Diosʾ y a la excelsa ʿreina del cieloʾ. Fue en Oriente donde por primera vez María fue invocada en oración (ʿBajo tu protecciónʾ, siglos III-IV) y se introdujo en la liturgia la conmemoración de María. Fue en Oriente donde primero se contaron leyendas marianas y se compusieron himnos en honor de María, se consagraron templos a María, se introdujeron fiestas dedicadas a María y se hicieron imágenes de ella (Küng, 2002: 70-71).

El tema de Dios como espíritu o fuerza apolínea y Dios como fuerza material, y su encarnación complementaria ya como hombre ya como mujer, irradia con fuerza en este momento de la Edad Media pese a su lejana procedencia, tomándose como punto de inicio el neolítico, dado que de las figuras paleolíticas anteriores nada en este aspecto se sabe con seguridad, y como punto de llegada el periodo actual a modo de fenómeno cíclico que permite adivinar una escondida simetría de edades.

La identificación de Dios como madre, en consecuencia, habrá que comprenderlo como tema perteneciente al imaginario común, más cercano o más lejano de la herejía en función no sólo del modo en que se exponga sino evidentemente de la época en la que se haga alusión a esta idea. Ya indicamos que tanto Bernardo de Claraval como Guillermo de San Thierry, además de San Anselmo, San Buenaventura y Dante, según recuerda María Tabuyo (Norwich, 2002: 30), habían aludido a este hecho de la naturaleza femenina de Dios sin conflicto alguno gracias al revestimiento del símbolo de la diosa maternal como Virgen madre de Cristo. No obstante, el desarrollo de esta idea será el mismo que figuras poco posteriores como Nicolás de Cusa y

Giordano Bruno asimilarán a presupuestos materialistas de la creación, formulando mediante principios controvertidos cuanto anteriormente se había presentado más o menos disfrazado o protegido por las diferentes figuras del imaginario aceptado.

La doctrina expuesta por Juliana en su *Libro de visiones y revelaciones*, como vemos, se mostraba en este aspecto conflictiva si es que uno se adentraba en su obra con ojo inquisidor y desde presupuestos ajenos al modo usual de expresión extendido en el occidente cristiano, hecho que recuerda Victoria Cirlot cuando indica que "esa cercanía de Juliana a la materia, a la textura del mundo y a la divinización de la carne, formulada de manera tan extrema, debía de resultar extraña a una tradición que sigue poniendo el acento fuera de la tierra" (Cirlot, 2008: 261), sin embargo no parece ser éste el motivo que pudiera hacerla sospechosa de mantener una fe desviada, en la medida en que sus ideas se mostraban respaldadas por nombres de peso que ya habían establecido equiparaciones similares -en especial Bernardo de Claraval-, por el propio espíritu de una época entregada al culto mariano, además de por la asimilación colectiva desde tiempos pretéritos de esta veneración a la diosa madre cuyo recuerdo nunca acabó de disolverse dado que permanece arraigado a las estructuras antropológicas y anímicas elementales de nuestro imaginario.

Este culto se mostró conflictivo poco tiempo después de la incorporación oficial del cristianismo cono religión oficial del Imperio, además de fuente de confusión en el seno de la iglesia, y pese a resultar ya superado en tiempos de Juliana, sus cismáticos orígenes no podrían olvidarse fácilmente. Reveladoras y sintéticas se muestran las palabras de Hans Küng en torno a este último tema cuando menciona que,

> sólo un concilio celebrado en Oriente podía concebir la idea de obligar a creer en María como *theotókos* (ʿalumbradora de Diosʾ). Nos referimos al concilio de Éfeso del año 431. […] Sólo en Oriente, pues, en Éfeso, fue posible imponer esta clase de mariología; en una ciudad en la que el pueblo veneraba, sin más, a la ʿgran madreʾ (originariamente, la diosa virgen Artemisa, Diana) y que, consiguientemente, acogió con entusiasmo a la ʿdiosaʾ sustituta María. El precio teológico pagado por ello en nada enturbió aquel entusiasmo: que la fórmula de la maternidad divina de María resultara sospechosa de monofisismo (llamado al orden, más tarde, por Calcedonia) (Küng, 2002: 71).

Pero esto había ocurrido casi un milenio atrás y medianamente lejos quedaba en el siglo XIV en que nos movemos la comprensión de este motivo de la divinidad maternal como idea peligrosa para el dogma, pese a que potencialmente las complicaciones eran evidentes. El hundimiento de la religión cristiana en fundamentos

antropológicos quedaría definitivamente expuesto unos siglos más adelante con la crítica descarnada realizada por Feuerbach.

Por todo ello, más allá de una religiosidad trascendental o de una creencia panteísta en lo relativo a la idea de la creación, cuanto se delata especialmente hacia el final de las páginas de Juliana es el hecho de querer aprehender la idea de Dios mediante rasgos naturales, mediante divisiones antropocéntricas con las que las diferentes ideas religiosas quedan reducidas a combates antropológicos que en nada tienen que ver con ese segundo aspecto ya mencionado de la obra de Juliana, el acercamiento místico a Dios mediante la vía negativa de tanto éxito en estos siglos de creación de la Europa moderna. Este acercamiento interior al margen del rito eclesiástico sería a ojos de la época el principal punto conflictivo de la obra de Juliana, motivo por el que acabaría en la hoguera Margarita de Porete en 1310, dado que desde estos presupuestos la propia institución eclesiástica perdía validez en beneficio de una exaltación del amor como vía individual para la comunión del alma con Dios, noción afín a un ideario reformista que cobraba vida, como suele ser habitual, primero de modo libre y asistemático entre las almas más radicales, para luego preparar su entrada en la historia al amparo de fuerzas colectivas ampliamente extendidas y cohesionadas.

Dos son los planteamientos que han ido guiando las líneas de nuestro trabajo. Por una parte el de la mujer mística como paradigma de un modelo de religiosidad al margen de la ortodoxia, ya por mística ya por mujer, y por el otro el de la integración de la figura de la Virgen dentro del dogma de la Trinidad. Esta integración sólo se va a producir, como sucederá con todo elemento incómodo -sea de la tipología que sea-, en el momento en que su función quede vinculada al dogma, debiendo observarse su situación no tanto desde la alternancia ortodoxia-heterodoxia u hombre-mujer, como desde la dialéctica entre lo ahistórico y lo histórico: lo histórico se presenta desde esta perspectiva como lo que ingresa en el tiempo y se realiza materialmente, dejándose de lado la preñez espiritual de las ideas ya individuales, ya colectivas. En este sentido, cabe observar que todos los cauces sociales aceptados y mayoritarios tratan de incorporar dentro del proceso histórico a cada uno sus miembros, de manera que cuanto quede fuera se perderá automáticamente, al menos en este registro tan propio de nuestra época.

Para concluir con los aspectos que hemos ido tratando, cabe indicar que la hipotética incorporación de la mujer a la iglesia, previsiblemente y dado que el conjunto y lo ya realizado se impone sobre la parte viva y maleable aún, sólo se produciría en el marco de ampliación de los presupuestos ideológicos hipertrofiados con los años,

resultando complicado creer que su inserción fuese resultado de un desprendimiento de ideología por parte de la iglesia, pese a que esto último, evidentemente, sería lo deseable. Esta línea deseable será la que con optimismo Schussler Fiorenza sí observa en los movimientos igualitarios de la mujer menos dispuestos a pactar con aquellas instituciones reacias al cambio, lo que le lleva a afirmar que: "el feminismo radical ha redescubierto la ˊigualdad desde abajoˋ adoptada por el movimiento de Jesús en Palestina, aunque sin reconocer sus raíces religiosas" (Schussler Fiorenza, 1989: 179).

En cualquier caso, la historia, por desgracia, muestra que más que producirse un salto desde el poder hasta lo heterodoxo y ahistórico, lo que usualmente acontece es la incorporación del elemento en principio heterodoxo a la rueda de la historia. La equiparación, en este sentido, se realiza no complementando aquellos componentes de libertad que unos u otros términos del contrato ya poseen, sino alzando al elemento heterodoxo, la mujer en este caso, a este carro de la historia, siendo así dos los elementos que entonces quedarán asociados en el espíritu de ortodoxia.

Como sabemos, la alusión ya a una Diosa madre ya a un Dios todopoderoso se presenta como modelo de representación lógico en función de los mecanismos lingüísticos y racionales humanos pero, a su vez, como modelo en cierto modo nefasto, en la medida en que perdura la disputa entre dos órdenes, el sensible-figurativo y el abstracto, que en sí forman un todo pero no a base de suma de componentes, sino de integración mutua.

El mensaje, en fin, que tomamos de la voz de Juliana, nos lleva al punto de partida, no al de llegada; nos lleva a anteponer ideas más amplias sobre aquellos condicionamientos históricos en los cuales el hombre consume, como un juego, las horas que cuenta para realizar en un nivel óptimo su persona así como los conflictos de su entorno. La historia engulle y expone a la dialéctica a todos sus elementos, quedando la religión del amor como reducto incoercible ante el espíritu fáustico, hegeliano, que divide entre dominante y dominador. Se comprende de todo ello que es el elemento ortodoxo el que debe renunciar a la dialéctica y asentarse en un orden ajeno a categorías mezquinas aunque humanas. No es éste el lugar de las ciencias del espíritu. Cuanto hemos querido comentar en estas líneas conclusivas queda perfectamente resumido en las siguientes palabras de Juliana que aquí rescatamos y con las que concluimos el presente trabajo: "Dios tiene sed de tener a toda la humanidad en él, y en esa sed ha atraído a sí a las almas santas que están ahora en su beatitud. Y así, reuniendo a sus miembros vivos, continuamente los atrae y los bebe, y sin embargo tiene sed y desea

ardientemente" (Norwich, 2002: 210), aludiéndose así a un sentido positivo de la existencia que puede perfectamente ser recordado como la síntesis toda de su ideario espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

Cirlot, V. y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008.

Epiney-Burgard, G. y Emilie Zum Zum, *Mujeres trovadoras de Dios*, Paidós, Barcelona, 1998.

Fingesten, G., *The eclipse of symbolism*, University of South Carolina Press, Columbia, 1970.

Küng, H., *La mujer en el cristianismo*, Trotta, Madrid, 2002.

Norwich, J., *Libro de visiones y revelaciones*, Madrid, Trotta, 2002.

Schüssler Fiorenza, E., *En memoria de ella*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1989.

## MARÍA ANTONIETA O LA INCOMPRENSIÓN: EL DESTINO TRÁGICO DE UNA REINA ILUSTRADA

*Elena Almeda Molina*
*Universidad de Granada*

ABSTRACTS
Para herir a la realeza, la Revolución Francesa tenía que atacar a la reina, y en la reina, a la mujer. En los 38 años que duró su vida, María Antonieta de Francia pasó de ser la reina indiscutible de los salones a la reina mártir que murió víctima de los excesos de un siglo, el XVIII, cuyos últimos coletazos estuvieron marcados por el odio a las instituciones y a la nobleza francesa. En su figura se aúnan pues el glamour y la condena, el lujo y la miseria, la gracia y la depravación. Sin embargo, a menudo se olvida su imagen de mujer y de madre y su identidad como prototipo femenino de su tiempo destinada por nacimiento a ser heroína de una sociedad que no supo comprender su propia tragedia.

To hurt the royalty, the French Revolution had to attack the Queen, and then, the woman. In her 38 years of life, Marie Antoinette of France went from being the undisputed queen of dance halls to the martyr who died as a victim of the excesses of a century, the eighteenth, whose last moments were marked by hate of the institutions, the monarchy and the French nobility. In her figure comes together the glamour and conviction, luxury and misery, grace and depravity. However, it is often forgotten her image of woman and mother, and her identity as female prototype of her time destined by birth to be an heroine of a society that failed to understand their own tragedy.

KEYWORDS
Siglo XVIII, monarquía, María Antonieta, glamour, moda, Revolución.
Eighteenth century, monarchy, Marie Antoinette, glamour, fashion, Revolution.

> Ella no quiere ser gobernada, ni dirigida, ni siquiera guiada por las personas entendidas. Esta es la cuestión hacia la cual todos sus pensamientos parecen, hasta el momento, estar concentrados. Fuera de esto, no reflexiona demasiado, y el uso que ha hecho, hasta el momento, de su independencia es evidente, pues sólo se ha preocupado de la diversión y de la frivolidad.
> (Juicio del Barón Pichler, secretario de María Teresa, sobre María Antonieta)

INTRODUCCIÓN

La vida de María Antonieta, en opinión de uno de sus grandes biógrafos, Stefan Zweig, ejemplifica a la perfección cómo la historia puede convertir a personajes

desdibujados en protagonistas de un destino trágico (Zweig 2009: 7). En su opinión, esta mujer sobrepasó con creces y en más de una ocasión-realmente siempre- la "común medida":

> Si no hubiera sobrevenido la Revolución en su alegre e ingenuo mundo de juegos, esta princesa de la casa de Habsburgo había continuado viviendo tranquilamente como centenares de princesas de todas las épocas; habría bailado, charlado, amado, reído; se habría adornado, habría hecho visitas y dado limosnas, habría parido herederos y como reina, la habrían sepultado solemnemente, pero después, como tantas otras, habría desaparecido por completo de la memoria de la Historia (Zweig 2009: 7).

Abarcar la vida de esta archiduquesa austríaca y más tarde reina de Francia e intentar escudriñar las causas que la llevaron del glamour a la condena en la extensión de un artículo de estas características, enmarcado en un volumen conjunto que rescata del olvido a mujeres protagonistas de la Historia y de su propia historia a lo largo del tiempo, es poco más que pretender tapar el sol con un dedo. Ello, sin embargo, no obsta para que merezca la pena traer a colación conductas, maneras, pensamientos y "vidas" de personajes femeninos de épocas pasadas, pues invita a una honda reflexión sobre la repetición de los estereotipos femeninos a lo largo del tiempo, destruye falsos mitos y rompe una lanza en pro de mujeres que muy a menudo fueron víctimas de sí mismas y de los tiempos en los que vivieron.

Como icono del XVIII, María Antonieta es el epítome de los excesos de este siglo. La bibliografía[1] publicada en español sobre esta última reina de Francia no es especialmente abundante y en su mayoría se restringe a las pocas, pero excelentes, biografías que se han escrito sobre ella[2], amén de otras cuantasobras que analizan algunos episodios particulares de su corta vida. Los estudios en lengua francesa sí abundan, así como las traducciones al inglés, pero pocos también analizan su figura separándola de la propia historia de Francia y del contexto histórico que precedió a la

---

[1] Aclaro que el interés hacia las cuestiones relativas a la historia, la indumentaria y a la moda del XVIII, así como a personajes que bien la representan, como puede ser el caso de María Antonieta, es consecuencia de los estudios e investigaciones de carácter estrictamente filológico que vengo desarrollando en relación a mi tesis doctoral y a los trabajos enmarcados en la trayectoria del grupo de investigación de la Universidad de Granada al que pertenezco. Como filóloga, me interesan las relaciones entre lengua y sociedad y cómo ello afecta a la vida cotidiana y a los comportamientos de los individuos. Más aun cuando éstos vienen marcados por la exigencia de la vida en la corte, de ahí la conexión con el personaje y la vida de María Antonieta. Mi acercamiento pues a la figura de esta mujer queda siempre restringido al ámbito del gusto personal, de mi propia curiosidad y de la contextualización histórica en amplios términos; no pretendo en absoluto erigirme en autoridad.

[2] Remito para ello a la bibliografía final.

Revolución Francesa. Tal vez simplemente sea imposible separar a María Antonieta, la reina, la madre, la mujer, de su final en la guillotina. O tal vez, más bien, hayamos de pertrecharnos de una ingente documentación que incluya correspondencias privadas, diarios, memorias, informes, declaraciones, etc.,para hacerse una idea fiel y aproximada de quién fue realmente esta mujer y comprender la proyección de su propio mito y la dimensión de su persona sin echarle culpas que no le pertenecen, o no en última instancia.En ello estamos. Sirva pues, este trabajo, como humilde aportación y como revisión de su figura.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Desde que Luis XIV instaló su corte en Versalles, este lugar se fue convirtiendo en la esencia del lujo y del boato. París en el XVIII era un filón de magisterios y el imaginario cultural que nos ha llegado es el de una sociedad marcada por los excesos en el lujo y en el vestir -de hecho, en este momento nace la moda tal y como la conocemos hoy en día y en este momento también el término se incluye en nuestro diccionario académico. La corte francesa era elegante y refinada y en ella, la construcción de la apariencia y de la imagen pública era de una importancia vital, pues era el modo de participar de la nueva sociabilidad. Esta civilidad dieciochesca inventó y reconoció un lugar propio para la mujer: los salones en los que cultivar la cortesía, la urbanidad, el cortejo o chichisveo[3], la cordialidad y el trato fácil, hasta la relajación de las costumbres[4]. Fruto de la llegada y de la incorporación de los valores ilustrados, en el mundo del XVIII algunas personas de las clases privilegiadas eran ingeniosas, estaban llenas de curiosidad, ávidas de saber, atentas al significado de las palabras y a sus matices más sutiles. Convencidas de que la cultura triunfaría sobre los prejuicios y la ignorancia, creían así sinceramente que Francia era más culta, más intelectualmente interesante, y de modales y gustos más refinados que cualquier otro país del mundo.

Al mismo tiempo, las conductas sociales estaban completamente pautadas. Para las mujeres de la corte, como consecuencia de la importancia de la moda[5] para los

[3] Remito para este asunto al excelente estudio de Carmen Martín Gaite.

[4] Las mujeres de la alta sociedad ( la Ilustración no llegó a las demás, pues se restringió a las capas más superficiales la sociedad, lo cual demuestra que pese a su vocación de universalidad, la Ilustración hizo oídos sordos a la situación de grupos sociales enteros, entre ellos, al colectivo femenino) que disfrutaron del privilegio de ser educadas en la cultura de la "charla inteligente" brillaron aquí con luz propia y la Historia nos ha dejado muchos ejemplos: Madame de Rothe, madame de Stael o madame Necker (hija de Necker, el ministro de finanzas del Luis XVI), madame de Geoffrin, madame du Deffand, etc.

[5] El tema de la moda en el XVIII y en concreto, de María Antonieta y sus problemas con la moda es muy amplio y merece capítulo aparte, además de alejarse del objeto principal de este artículo. Como breves apuntes, remito a la bibliografía final y a algunos de mis trabajos para una aproximación.

personajes de su rango, la vida era notablemente incómoda: por ejemplo, los enormes miriñaques las obligaban a entrar en las habitaciones de lado, arrastrando los pies, y a tener que sentarse con las piernas estiradas como si fueran marionetas; las pelucas, sostenidas con gran artificio y dedicación por goma arábiga, sebo, grasa de cerdo y un bosque de pinzas, eran a menudo tan altas que tenían que sacar la cabeza por la ventanilla de sus carrozas, picaban de un modo insoportable y muy pronto olían a rancio; las joyas y complementos hablaban de sus dueñas: diamantes, perlas, rubíes, zafiros, esmeraldas, cintas, abanicos, collares, manguitos de seda, plumas, piel, zapatos de cuero, de damasco, etc. Quiere esto decir que no sólo las conductas, sino también el tipo, el porte, el atuendo, los complementos, los materiales, todo, en definitiva, obedecía a un riguroso modelo del cual el mejor exponente era la reina, sin duda: hasta tal punto, que cualquier mujer que quisiera ser bella tenía que parecerse a ella. A este respecto, resulta muy oportuna la explicación de Rodríguez Bernis (2007-2008:136) acerca del ideal de belleza femenina de la época, fruto de los comportamientos ilustrados: "el modelo de mujer agradable, de temperamento alegre y carnes redondeadas y blancas, procedente de Francia, se introdujo en la corte de los Borbones al mismo tiempo que la moda parisina, que fue descubriendo los escotes y los antebrazos, y que suavizó los rostros con afeites de color pastel y empolvó los cabellos". Se refiere obviamente a la corte española, pero sirve como ejemplo del señorío absoluto de *lo francés*.

MARÍA ANTONIETA, LA ATRACTIVA BELLEZA

Muy *grosso modo*, éste es el mundo en el que nace María Antonieta el 2 de noviembre de 1755 siendo la menor de los 14 hijos de la emperatriz María Teresa de Austria[6]. Cuentan sus biógrafos que desde pequeña fue siempre graciosa, esbelta, bonita y juguetona; con ingenio lograba escabullirse de las horas de clase; le aburría leer, tanto que con 11 años no sabía escribir ni leer correctamente ni francés ni alemán y para más inri sus lecciones de piano tampoco progresaban demasiado por su carácter inconstante. Sin embargo, tenía gracia, porte y encanto; era cordial y agradable y bailaba y cantaba maravillosamente –no por casualidad tuvo a los mejores maestros. Así educó una emperatriz ocupada en los asuntos de Estado a todas sus hijas archiduquesas. Lo pagó caro. Pero María Antonieta era especial: sobre todo era decorativa y como en Francia en aquel momento dominaban las favoritas era más que suficiente. A este respecto, es muy acertado el comentario de Rodríguez Bernis (2007-2008:135) sobre la definición de lo

[6] Es muy importante no perder de vista el contexto porque siempre es determinante para el correcto enjuiciamiento de las conductas de los personajes históricos.

bello en relación con el uso de Diderot: "en tanto que placer que acompaña a la percepción, establece un tipo de hermosura que está ligada al movimiento, a la expresión y a la calidez de lo vivo. En ella, más que un cúmulo de características de validez universal, se valora el *atractivo,* lo que aficiona y atrae la voluntad". Así era la jovial archiduquesa y de hecho, acabó heredando la reputación de la Du Barry, favorita de Luis XV. Tanto, que al sobrevenir la desgracia, se decía de ella que "gastaba como una mujer a la moda, como una favorita, no como una soberana" (Feydeau 2006:63).

El hecho es que en 1769 el rey Luis XV pide formalmente la mano de la pequeña Antonieta para su nieto, el futuro Luis XVI, un adolescente torpe, miope, tímido, glotón y poco elegante. Anécdota: cuenta la historia que los jóvenes no se gustaron: a ella no le agradó él, con su fama de misógino, sus gustos de cerrajero y su aire desconcentrado; a él no le cayó en gracia ella: era pelirroja, manchaba de tinta negra el papel porque no sabía manejar bien la pluma y hablaba mal francés[7]. Pero como afirma Chantal Thomas (1992: 13), es ridículo confundir amor y alianza política. La razón de Estado, explica, determina la elección de esposa para los príncipes, lo que significa no ya que ellas no deben amar a sus esposos, sino que no son libres para amar a nadie más: "[…] Estos tráficos de extranjeras, que llegan decoradas como iconos y a las que se rinden todos los homenajes, se realizan con indiferencia, con cinismo, y por puro cálculo político. Son la garantía de alianzas cuyo alcance sus víctimas no comprenden". Continúa señalando esta estudiosa que ningún paso de frontera igualó a la teatralidad con la que María Antonieta fue entregada oficialmente a Francia[8] y acaba preguntándose cómo no se iba a hacer burla de estas princesas exiliadas que debían aprehender hasta el propio lenguaje de la corte, además del francés; cómo no iban a abandonarse al dolor y al llanto encorsetadas en los insoportables límites del rol femenino que su nacimiento les había regalado, únicamente reproductivo y decorativo; cómo no iban a echar mano del celo y de la inteligencia para no sucumbir a la indiferencia en que vegetaban (1992:19).

La emperatriz María Teresa conoce las cualidades de su hija, pero también sus peligros: su falta de madurez, su aturdimiento, su ligereza, su inconsecuencia. Para estar más cerca de ella, hace que duerma en su propia habitación los dos últimos meses antes

---

[7] Como curiosidad, conviene saber que en la corte imperial el francés era la lengua franca, el italiano era necesario para entender las óperas, el español se prefería para los ceremoniales de la corte, el latín se consideraba oficial en el reino de Hungría y el alemán era tenido por barriobajero.

[8] Para muestra de ello, es muy interesante la fiel reproducción de este acontecimiento que Sofía Coppola realiza en su película *Marie-Antoinette*(2006), protagonizada por KirstenDunst.

de su entrega a Francia y así procura prevenirla y prepararla para desempeñar su alto cargo. Como ejemplo de estos consejos maternales, veamos algunos fragmentos de la correspondencia que mantuvo con su hija hasta su muerte:

> [1 de noviembre de 1770]
> […] ruego que no te abandones a la negligencia ni respecto a tu rostro ni a tu apariencia. Lamentarías, demasiado tarde, no haber seguido mis consejos. Sólo sobre este punto no has de seguir los consejos y ejemplos de la familia; a ti te corresponde dar el tono a Versalles; a tu edad no es conveniente, en tu lugar mucho menos(Matamoro 2011: 44).

> [30 de noviembre de 1774]
> […] Te recomiendo que leas siempre, único medio de formar nuestras ideas y nuestros corazones. Si así se percibiera, sobre todo en Francia, donde todo se descorteza y de todo se extraen consecuencias, si no te implicaras en nada, muy pronto te decepcionarías de los aplausos que ahora te prodigan (Matamoro 2011: 103).

> [5 de marzo de 1775]
> […] Sabes que soy partidaria de seguir moderadamente las modas pero sin sobrepasarlas. Una reina joven y bonita, llena de encantos, no necesita de todas esas locuras. Por el contrario, la sencillez de su peinado mejora su aspecto y se adapta bien al rango de reina. Ella debe dar el tono y todo el mundo se apresurará a imitarlo de corazón hasta en los más mínimos detalles (Matamoro 2011:106).

> [2 de junio de 1775].
> […] Te confieso que he visto con gran pena en las hojas impresas que tú te entregas más que nunca a las carreras en el bosque de Bolonia, a las puertas de Paris, en compañía del conde de Artois y en ausencia del rey […] No pierdas el inestimable don que alguna vez tuviste. Una princesa debe hacerse estimar hasta por sus menores actos y no pasar por afectada ni en el peinado ni en diversiones. Nos vigilan demasiado como para no estar siempre alertas (Matamoro 2011:109).

María Antonieta y Luis se casan en 1770 y cuatro años más tarde, en 1774, se convierten en reyes de Francia al morir de viruela Luis XV. En su excepcional obra en la que recrea la vida de la marquesa de La Tour du Pin, Caroline Moorehead explica cómo era la corte versallesca por aquel entonces (2009: 46): extremadamente joven. Los primeros, los reyes, con 19 y 20 años. Constituida por más de 5000 personas, cuyas rutinas, deberes y prerrogativas eran cumplidas con minuciosidad. “Lo que cada cual debía llevar, dónde se sentaba, cómo comía, a quiénes seguía o predecía, qué vestía y en qué circunstancias, todo estaba prescrito”. Es fácilmente comprensible que ellos mismos se sintieran abrumados y se arrodillaran pidiendo a Dios que guiara bien sus pasos.

Demasiado jóvenes e inexpertos y la reina, en particular, demasiado alegre, frívola y despreocupada. Pero esa era la educación que había recibido y la vida, hasta el momento, la había tratado inmejorablemente, justifica Zweig (2009: 8): "cuando niña, le regala como hogar una corte imperial; cuando adolescente, una corona; cuando joven esposa, amontona a sus pies todos los dones de la gracia y de la riqueza y le da además un corazón aturdido y perezoso que no se pregunta por el precio de las cosas y por el valor de estos dones".

Ésta es la reina esencialmente, con todas las disculpas y reservas que desde una óptica histórica y sociológica y sin perder de vista la perspectiva diacrónica en relación al papel de la mujer a lo largo de la historia deben tenerse en cuenta. Pero, ¿y la mujer, y la madre? Ya hemos visto que estas princesas estaban destinadas principalmente a ser unos figurines amorosos, grises y desdibujados y a cumplir con su función reproductiva. La mujer en la que se va convirtiendo María Antonieta con el paso del tiempo sufre enormemente por el drama de no quedarse embarazada. Su madre se lo reprocha cada vez que tiene ocasión:

> […] Hay todavía otro asunto muy triste para mí: las cartas de París dicen que tú el rey dormís en camas separadas, que él te tiene poca confianza. Confieso que esto me choca más, pues si por el día no os veis y por la noche no os acostáis juntos, habrá que renunciar a la sucesión, al tiempo que la amistad y la costumbre de estar unidos también se acabarán. Sólo preveo desdichas y malestar entre vosotros si no os ocupáis de mantener la brillante posición adquirida. El rey te ama y te estima. Depende de ti el resto. Tu única tarea es permanecer junto a él la mayor parte del día, hacerle compañía, ser su mejor amiga y confidente, y tratar de estar al tanto de las cosas para poder alternar con él y aliviarlo, de modo que no busque en otros lugares el agrado y la seguridad que tú le proporciones. Estamos en el mundo para hacer el bien a los otros [...] Conozco las consecuencias y trato de salvarte del abismo al que te precipitas (Matamoro 2011: 108).

Está claro que la pobre reina no tenía elección. Explica Chantal Thomas (1992:20) que debía afanarse por hacer de él un aliado, y probó todo lo que tenía a su alcance para lograrlo: "¿Amaba o no amaba al rey María Antonieta? La pregunta carece de sentido, y la propia María Antonieta era consciente de ello". Al igual que el tema de la moda, esta cuestión de la tardanza en engendrar un heredero merece artículo aparte y está lejos del tema que nos ocupa[9]. Como mujer, por tanto, se ve relegada a llorar en

[9] No obstante, anotamos que la explicación que tradicionalmente se ha venido ofreciendo como causa principal, y cuyo principal artífice es Stefan Zweig, esto es, la consabida fimosis de Luis XVI, no sólo

silencio y a soportar con estoicismo las críticas de las cortesanas, amén de esquivar como mejor puede los constantes ataques de su madrey de su fiel vigilante Mercy (cuando superaron estas dificultades del principio tuvo que ver morir a dos de sus hijos- como tantas otras mujeres en aquellos tiempos- , el Delfín Luis José y la princesa Sofía, y abandonar a los otros dos, la infanta María Teresa y el pequeño Delfín de siete años, Luis Carlos, cuando al final de sus días fue llevada a la cárcel). ¿Qué hace, mientras tanto? Matar el tiempo en asuntos triviales como elegir las telas de sus vestidos o los perfumes adecuados para cada momento. Aun así, los primeros años de reinado transcurrieron felices: eran amados por el pueblo, que veía en ellos la esperanza de nuevos tiempos que representaba su juventud, tenían el mundo a sus pies y sobre todo, eran demasiado inconscientes. La reina vivía en su "templo del adorno". Sólo la Casa de la Reina, por ejemplo, empleaba doce doncellas, un jefe de guardarropa, un primer ayuda de cámara, dos ayudas de cámara comunes, un ujier común, cuatro ujieres por turnos, dos de gabinete y dos de antecámara, catorce ayudas de cámara rotativos, seis criados de cámara, un ayudante de guardarropa común, dos ayudas de guardarropa, un guardamuebles, dos tapiceros, un relojero, un peluquero, una bañadora, sastres, mozos de cuerda, pañeros… (Feydeau 2006:189).Su ropero ocupaba tres habitaciones de sus aposentos privados, y sombrereros y modistos venían varias veces a la semana para mostrarle sus mercancías.En manos de Rose Bertin, su "ministra de modas", pasaba velozmente de una moda a la otra y el resto de la corte la imitaba. Sedas, terciopelos, sábanas, flores, perfumes…sólo tenían valor si ella los usaba. Las malas lenguas, por ejemplo, decían que "la voluntad del rey no excede el perímetro de los vestidos de la reina" (Thomas 1992: 85). El reproche de su ruinosa trivialidad, que tanto mal haría, empezaba a resquebrajar el trono hacia mitad de la década de 1770. Como ejemplo, en 1776, el rey pagó de su caja personal las 426.000 libras de deudas que había contraído y corría el rumor de que por imitar a la reina, las damas se arruinaban (Feydeau 2006: 63).

## MADAME DÉFICIT

La imagen que más perjudicó a María Antonieta a lo largo de su vida y la que realmente la llevó a la carreta del verdugo fue precisamente la de reina derrochadora cuyos fastos desangraban a un pueblo hambriento y también mal aconsejado por quienes mal la querían, que no eran pocos.Todos los esfuerzos, que los hicieron, por

---

está siendo revisada, sino también puesta en entredicho. Eso es lo que defiende, por ejemplo, la teoría de Simone Bertiere, quien carga las tintas sobre María Antonieta y su "estrechez vaginal", fruto de su inmadurez física al contraer matrimonio. Para más información, v. su excelente obra *Marie-Antoinette l'insumise.*

reducir gastos y por enmendar las conductas, resultaron en vano, a lo que se une la torpeza e indecisión de un rey que prefería refugiarse en la caza por inexperto y confiado, la ruina económica derivada de la financiación de la guerra de independencia americana y las intrigas e intereses individuales de la corte. Pese a la advertencia de los ministros de finanzas y de las gobernantas de su Casa, poco a poco todos los actos de la reina eran despreciados y criticados, lo que le valió el conocido y comentado apodo de "Madame Déficit", culpándola de todos los males de Francia por ser extranjera. Sin embargo, ya para este momento su imagen había sido muy descalificada en los libelos, a los cuales María Antonieta no prestó la debida atención (desoyendo de nuevo las advertencias de su madre) desde el principio:

> La incredulidad de María Antonieta respecto al peligro de los panfletos reposa en una profunda confianza en el mundo en que nació, un mundo sin acontecimientos, en el que el tiempo sólo vale como repetición de un mismo ceremonial. La Revolución inventa el tiempo del acontecer (cuya dinámica y cuyo eco asume la prensa) contra el tiempo inmutable del Antiguo Régimen. A los ojos de esta intemporalidad, María Antonieta es reina de Francia por derecho divino. Pertenece, por nacimiento, a una historia de la eternidad que ha decidido ignorar todas las historias de la infamia. La Revolución reafirma e incluso exalta a María Antonieta en su sola consideración de a eternidad (Thomas 1992: 32).

En efecto, María Antonieta parecía no detenerse ante nada para satisfacer sus apetitos y vicios, y tanto ella como su círculo más íntimo eran retratados como depravados sexualmente y corruptos en lo político. Nada habría resultado tan perjudicial de no haber sido por los excesos que la caracterizaban. Su refugio del Trianón era considerado la guarida del vicio y despectivamente era llamada "la loba austríaca", como si no fuera una de las reinas más francesas de la historia de Francia al ser hija de un lorenés, libertino y fracmasón, apasionado, como ella, de la música y del teatro (Thomas 1992: 148), paradoja del destino. Es interesante de nuevo la reflexión de Thomas (1992:35) acerca del mismo: "[...] El mundo no existe para ella. Sólo existe bajo la forma reducida y miniaturizada del Petit Trianon, donde sueña con recrear el universo entero". De hecho, sigue diciendo, no es ya que nunca saliera de Francia, sino que nunca conoció sus territorios, excepto cuando intentaron en vano huir y fueron detenidos en Varennes, el más largo viaje que hizo.

Cuando sobrevino la desgracia y con ella la Revolución, tras la convocatoria de los Estados Generales y después de la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789, Versalles quedó desierto y los acontecimientos se sucedieron rápidamente: los

cortesanos huyeron o volvieron a sus posesiones en el campo; los favoritos, como los Polignac, emigraron por miedo a la persecución (otros, como la princesa de Lamballe, fue brutalmente asesinada); los proveedores de la corte tuvieron que quemar todo documento sospechoso y huir durante un tiempo; la familia real fue hecha prisionera y trasladada a las Tullerías; luego fueron aislados uno a uno hasta que decapitaron al rey y separaron de la forma más cruel al Delfín de su madre[10].

*POINT DE LEDEMAIN, "*SIN MAÑANA"

El 2 de agosto de 1792 María Antonieta fue llevada a la Conciergerie, antecámara de la muerte. Tenía 38 años, estaba enferma, cansada y muy vieja. Allí fue tratada con el máximo rigor: su cama era de madera, con paja y un colchón; le faltaba ropa interior, manchaba de sangre la que tenía debido a sus frecuentes hemorragias y por vergüenza, tenía que esconderla en los huecos entre las paredes; le confiscaron sus vinagreras, relojes, polvos, retratos, todo lo que podía distraerla. Explica Zweig (2009:9) que "el destino acabó por colocarla desde un trono real a un patíbulo, desde una carroza dorada a la carreta del verdugo, desde el lujo a la indigencia y del triunfo y el amor del pueblo a la calumnia". Más adelante continúa reflexionando: "no se ahorró ninguna difamación contra ella, ningún medio para llevarla a la guillotina; todo vicio, toda depravación moral, toda suerte de perversidad fueron atribuidos irreflexivamente a la loba austríaca en periódicos, folletos y libros". Olympe de Gouges reconoce en su *Declaración de los derechos de las mujeres* que la mujer tiene el mismo derecho de subir al cadalso como de subir a la tribuna (Arias Bautista, 2012). María Antonieta no lo tuvo. Fue decapitada vilmente el 16 de octubre de 1793. Hasta sus más crueles detractores, como Hébert, hubieron de reconocer su valentía: "¡Por fin esa maldita cabeza se separó de su cuerpo de ramera! ¡Pero debo reconocer que aquella carroña fue valiente y arrogante hasta el final!". Su imagen de reina guillotinada, explica Thomas (1992: 69), hace de ella en la memoria colectiva "la última reina, *la Reina*". Ya en vida también provocaba esta misma fascinación, a caballo entre el odio y el deseo, por sus prestigios de apariencia.

Quiere esto decir, entonces, que la vida de María Antonieta nunca le perteneció del todo: cuando empezó a ser consciente de sí misma y de su papel en el mundo (que no era *su mundo*), ya había sido juzgada por la opinión pública; cuando de verdad

[10] Lo utilizaron como instrumento para culpar a María Antonieta no sólo del mal de Francia, sino como prueba de que no sólo no era digna de ser reina, sino tampoco madre. Convencieron al pequeño delfín, que era ingenuo, insensato, y volátil por naturaleza, de que su madre practicaba con él juegos sexuales ilícitos y así lo confesó.

intentó ser reina (a su manera), sólo halló culpas, males y desgracias; cuando sólo intentó ser una buena madre, no la dejaron; cuando quiso conquistar su propio espacio de mujer, se topó con el tinglado de tragedia que la llevó al cadalso. Nueva paradoja del cruel destino: esta mujer pasó, en efecto, del glamour a la condena, sin "oler ni de lejos" (Matamoro 2011: 20) el potente fenómeno del siglo XVIII que conocemos como *despotismo ilustrado*, del cual la todopoderosa emperatriz María Teresa fue la mejor representante y su pobre hija la gran víctima. Sólo alcanzó a ser reina y dueña por un breve espacio de tiempo del único espacio liderado por la mujer aristócrata en el XVIII: el del tocador, paradigma de la moda y del boato.

María Antonieta no fue "ni la gran santa del monarquismo ni la perdida, la *grue*, de la Revolución" (Zweig 2009: 6). Sirvan estas palabras como homenaje para rescatarla del olvido. No fue la reina *ausente*, sino en gran medida la reina incomprendida.

BIBLIOGRAFÍA

Almeda Molina, E., "Mujer y moda a lo largo del XVIII: una cuestión de poder", Martín Clavijo, M. (ed.), *Más igualdad. Redes para la igualdad. Congreso Internacional Audem,* Sevilla, Arcibel, 2012, pp.11-21.

Arias Bautista, M.T., "Los principios de Olympe de Gouges: culminación de una ideología 'Revolucionaria'", *Revista Internacional de Culturas & Literaturas,* Martín Clavijo, M. (coord.), Internet, 20-8-2013, http://www.escritorasyescrituras.com/.

Aymes, J.R., *Ilustración y Revolución francesa en España,* Madrid, Milenio, 2005.

Criado Torres, L., "El papel de la mujer como ciudadana en el siglo XVIII: la educación y lo privado", *Unidad de innovación docente de la Universidad de Granada,* Internet, 20-8-2013, http://www.ugr.es/~inveliteraria/,

Dejean, Joan, *La esencia del estilo,* Madrid, Nerea, 2008.

Feydeau, E., *El perfumista de María Antonieta,* Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

Fraser, A., *María Antonieta, la soledad de la reina*, Madrid, Edhasa, 2006.

Guenneé, C., *La modista de la reina,* Barcelona, Umbriel, 2006.

Lafarga, F., "Regicidio y galofobia. Imágenes hispánicas de Luis XVI y María Antonieta", Santa, A., Giné, M., Parra, M. (eds.), *1793, Naixementd'unNouMón a l'Ombra de la República,* Lleida, 1995.

Martín Gaite, C., *Usos amorosos del dieciocho español,* Barcelona, Anagrama, 1987 (1ªed.).

Matamoro, Blas, *Consejos maternales a una reina,* Madrid, Fórcola, 2011.

Moorehead, C., *Bailando al borde del precipicio. Una vida en la corte de María Antonieta,* Barcelona, Turner, 2009.

Rodríguez Bernis, S., "Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII", *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, 20-21, pp. 133-160.

Thomas, Chantal, *La reina desalmada,* Barcelona, Muchnik Editores, 1992.

Zweig, S., *María Antonieta,* Barcelona, Juventud, 2009 (10ª ed.).

# RELEGADAS A LA SOMBRA: LA POSICIÓN DE LAS ACTIVISTAS NORTEAMERICANAS A TRAVÉS DEL TESTIMONIO AUTOBIOGRÁFICO DE DOROTHY HEIGHT

*María Luz Arroyo Vázquez*

*UNED*

ABSTRACTS

Esta comunicación analiza el papel que desempeñó una figura clave en el Movimiento por los Derechos Civiles Americano, Dorothy Huich. A pesar de la gran labor que llevó a cabo, en muchas ocasiones quedó situada a la sombra de relevantes figuras masculinas de su entorno tales como Martin Luther King, Jr. A través de su autobiografía, podemos darnos cuenta de la importancia de su legado y de que al igual que les ocurrió a otras mujeres afroamericanas fue sometida a la doble discriminación de su sexo y de su raza. Su testimonio nos ayuda a reflexionar sobre la gran ausencia de mujeres afroamericanas en los puestos de liderazgo y sobre cómo aquellas que consiguieron llegar a ellos fueron, en algún momento, infravaloradas u obligadas a permanecer en silencio. Height fue una de esas mujeres que, pese a estar presente en las reuniones de los principales líderes masculinos, casi siempre se mantuvo fuera del foco de atención.

This communication analyses the role played by a key figure in the American Civil Rights Movement, Dorothy Height. Despite the great work she carried out, she was very often in the shadow of important male figures such as Martin Luther King, Jr. Through her autobiography, we realize the importance of her legacy and that just as it happened to other African American women, she was subjected to double discrimination of gender and race. Her testimony will help us reflect on the great absence of African-Americans in leadership positions and on how those who managed to get to them were, at some point, undervalued or forced to remain silent. Height was one of those women who despite being present at the meetings of the main male leaders, almost always remained out of the spotlight.

KEYWORDS

Activistas afromericanas, Derechos Civiles, memorias, liderazgo, discriminación.
African American women activists, Civil Rights, Memoir, leadership, discrimination.

> Dr. Dorothy Height has been a great inspiration to me. In the early days of the Civil Rights Movement, she was the only woman in the decision-making councils of the male leadership.
> (C.S.King)

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación trata de arrojar un poco de luz sobre el tipo de activismo que llevaron a cabo las mujeres americanas a través del testimonio de Dorothy Height, una

mujer que consiguió desempeñar un papel de liderazgo en el Movimiento por los Derechos Civiles, aunque no siempre obtuvo el reconocimiento que mereció por la gran labor que realizó.

Su autobiografía nos hace reflexionar sobre una trayectoria vital llena de lucha, sacrificios, logros, fracasos y discriminación.

Destaca la relación que Dorothy Height tuvo con otras mujeres que también jugaron un papel clave en el Movimiento por los Derechos Civiles, que lucharon por derechos legislativos, empleo y educación, y que trabajaron por la integración, sobre todo, en el Sur de los Estados Unidos.

Como ejemplo de su trabajo, nos referiremos a los *Wednesdays in Mississippi* ("Miércoles en Mississippi"), un proyecto en el que unos grupos interraciales de mujeres ayudaron en los *Freedom schools* (Escuelas para la Libertad) y en las campañas para registrarse a votar. De forma especial, reconsideraremos la labor de Height junto a prominentes activistas tales como Polly Cowan con la que organizó esos equipos interraciales después de la aprobación de la *Civil Rights Act* en 1964. Height y Cowan ayudaron a establecer la comunicación entre mujeres de distintas razas y credos para luchar por la justicia social, la libertad y la igualdad de derechos en los Estados Unidos. En sus memorias, Height muestra como esa unión sirvió para eliminar las barreras de discriminación racial.

TRAYECTORIA VITAL

Dorothy Irene Height fue una figura carismática que luchó en favor de los Derechos Civiles, haciendo hincapié en la igualdad de oportunidades en el empleo y en la educación. Además, desempeñó un papel prominente como Presidenta del *National Council of Negro Women* (Consejo Nacional de Mujeres Negras) y tuvo como mentoras dos mujeres importantes e influyentes: Mary MacLeod Bethune[1]y Eleanor Roosevelt[2].

---

[1] Mary MacLeod Bethune (1875-1955) destacó en la etapa del gobierno de Franklin Delano y jugó un papel decisivo en el avance en los temas de derechos de la comunidad negra estadounidense, siendo muy activa al apoyar a la *Nacional Association for the Advancement of Colored People* (*NAACP*) (la asociación nacional para el progreso de las personas de color). En 1935, fundó el *National Council of Negro Women* (Consejo Nacional de Mujeres Negras) que puso en contacto a muchas profesionales para tratar temas de desempleo y salario mínimo. Bethune contó con el apoyo de Eleanor Roosevelt para que Franklin D. Roosevelt la nombrase directora de *African American Affairs* (Asuntos Afroamericanos) en la *National Youth Administration* en 1936 y consejera en Asuntos de Minorías, ocupando dicho cargo hasta 1944.

[2] Eleanor Roosevelt (1984-1962) fue Primera Dama de los Estados Unidos. Tenía un gran poder de convicción y trató de ejercerlo, mostrando su compromiso en la etapa temprana de lucha del Movimiento por los Derechos Civiles.

Height resume en su autobiografía los objetivos por los que peleó durante años; lograr legislación para evitar los linchamientos, terminar con la segregación en las fuerzas armadas, tener libre acceso a lugares públicos, acceder en igualdad de oportunidades a un empleo y a la educación, conseguir seguridad para los ancianos y la protección para los niños, reformar el sistema penal, acabar con la discriminación en la vivienda y obtener el reconocimiento de los derechos de las mujeres (Height, 2003: 64).

Dorothy Height nació en Richmond, Virginia, el 24 marzo de 1912. A la edad de cuatro años, se trasladó con su familia a Rankin, en Pittsburgh, Pennsylvania, cuando parte de la Gran Migración de los negros sureños fueron al Norte a trabajar en las industrias, en las minas, en los telares y en las fábricas. Su familia quiso empezar de nuevo. A su padre le fue mejor que a su madre ya que trabajaba en la construcción mientras que su madre que era enfermera tuvo que aceptar trabajar en el sector doméstico ante la imposibilidad de ser contratada como enfermera en ningún hospital del norte. Height considera que su madre fue un gran ejemplo para ella y la describe como "a strong black woman", es decir, una mujer fuerte que supo asumir ese cambio laboral de forma airosa (Height, 2003: 3).

Height critica la situación de desempleo y discriminación a la que se veían sometidos los afroamericanos a finales del siglo XIX, y explica como estos creaban sus propias organizaciones para tratar de mejorar. Así, a título de ejemplo, menciona que su madre era muy activa en los *Pennsylvania Federation of Colored Women's Clubs*, que fueron fundados en 1895, y relata que ella la acompañaba a las reuniones que se celebraban en el ámbito estatal, donde podía ver como las mujeres trabajaban, se organizaban y se enseñaban (Height, 2003:7).

A los doce años de edad, Height se sintió discriminada, pues no la dejaron entrar en la piscina de la *Chatham Estrete YWCA*. Ese hecho la marcó y le llevó a criticar la estructura "atrasada" y segregada en la *Young Women's Christian Association* (*YWCA*) pues, según observa en sus memorias, en Rankin solía relacionarse y jugar con niños de otras razas (Height, 2003: 19). En aquellos días, las ciudades tenían la rama "central" de la *YWCA* para blancos y otra rama separada para negros. Por ese motivo, Height se sentirá orgullosa de los cambios que se producirían en esa organización y cuando se le preguntaba cómo se mantuvo en la fe y continuó la lucha ante tal humillación, ella daba como respuesta las muchas veces que fue testigo o fue parte del progreso simplemente porque gente de distintas razas estaban decididas a mejorar sus vidas. (Height, 2003: 20)

En l970, Height dirigió una serie de actividades que culminaron en la Convención de la *YWCA* en la que se adoptó como imperativo la eliminación del racismo.

Height era una buena estudiante dotada de una habilidad excepcional para la oratoria que hizo que ganase concursos tales como el *Pennsylvania Statu Champion in Impromptu Speech* en 1928. Tras terminar sus estudios de educación secundaria en 1929, decidió participar en un concurso de oratoria sobre la Constitución americana para poder ganar un dinero que permitiese ir a la Universidad. No le fue difícil ganarlo y conseguir una beca de 1.000 dólares.

Fue a la Universidad, aunque no estudió psiquiatría en el *Barnard College* de Nueva York como habría deseado, porque allí había una cuota de dos estudiantes negros al año, teniendo que conformarse con estudiar psicología y trabajo social la Universidad de Nueva York, donde consiguió un título de *Bachelor* en tres años, terminando en 1932, y, poco tiempo más tarde, obtuvo otro de *Master* en psicología educativa.

Height creó junto con otros estudiantes negros el *Ramses Club*, donde se organizaban tertulias, conferencias etc. Height admite que se sentía muy afortunada por haber vivido esos años de estudiante universitaria durante los años del *Harlem Renaissance*. Disfrutaba de las reuniones que se hacían para asistir a una conferencia de W.E.B. Du Bois, compartir una hora con poetas como Countee Cullen o Langston Hughes, o bien para tener una velada con Paul Robeson, Hulan Jack y Carson De Witt Baker (Height, 2003:35).

Otro hecho importante en esa etapa de su vida ocurrió en 1933, cuando Height se convirtió en miembro fundador de la *United Christian Youth Movement of North America*.

En el período de la Gran Depresión, Height desarrolló un importante trabajo social. En 1935, la población negra era la que más sufría el desempleo en la ciudad de Nueva York y se le negaba trabajar en puestos del gobierno así que comenzó una revuelta en Harlem. En consecuencia, un comité birracial recomendó contratar a profesionales negros en la oficina central de la *Home Relief Bureau*. Height fue nombrada supervisora y, con el tiempo, ella y sus compañeros blancos consiguieron que aumentase el número de trabajadores negros en las oficinas del distrito y en la central. Ella opinaba que sin un esfuerzo deliberado para colocar y promover a los trabajadores de color, poco o ningún progreso se habría hecho (Height, 2003: 55 y 56).

En pocos años, Height tenía la agenda completa. Hacia 1937, año en el que dimitió de su cargo en la *Welfare Administration*, era Presidenta del *New York State*

*Christian Youth Council*, Presidenta del *Harlem Youth Council*, y representaba al *United Christian Youth Movement* (*UCYM*) en el *American Youth Congress* (Height, 2003: 59). En el *Harlem Youth Council* abordada todo tipo de discriminación y junto a Juanita Jackson de la *National Association for the Advancement of Colored People* (*NAACP)* (la asociación nacional para el progreso de las personas de color)[3] luchó contra los linchamientos, organizando al *United Youth Committee Against Lynching* (Height: 2003: 61).

Height critica la falta de trabajo y salarios decentes que afectaban a la minoría afroamericana. Refiriéndose a la situación que se vive en Nueva York, alude a como en otoño de 1936, Adam Clayton Powell Jr., congresista entre 1945 y 1971, realizó una encuesta que revelaba que de las 5.000 personas que trabajaban en la calle 125, sólo 93 eran negros y estos realizaban trabajos manuales. Adam Clayton llamó a la acción sobre ello. El lema de la campaña era "Don't buy where you can't work", es decir, no compres, donde no puedes trabajar. (Height, 2003: 69).

Se puede observar la frustración de Height cuando se refiere a los nuevos programas y organismos del *New Deal* tales como el *NRA*, Height afirma que la gente de color seguía encontrando los trabajos menos deseados y percibiendo el salario más bajo (Height, 2003: 70).

En 1937, Height conoció a la que sería su gran mentora, Mary McLeod Bethune. Acompañaba a Eleanor Roosevelt a la reunión de *National Council of Negro Women* y Bethune se fijó en ella y la invitó a formar parte de la citada organización que buscaba mejorar la situación de las mujeres negras en empleo, salario y educación. Por otra parte, Height también aceptó el puesto de *Assistant Executive Director of the Harlem YWCA* y, con el tiempo, Height llegó a ocupar puestos de liderazgo en el *United Christian Youth Movement* (*YWCA*) de los Estados Unidos, donde trabajó desde 1944 hasta 1977, ocupando cargos como el de Directora del *National YWCA School for Professional Workers* y Directora del *Center for Racial Justice*. En l958, Height fue elegida Presidenta Nacional del *National Council of Negro Women* (NCNW) y desempeñó ese cargo hasta l998, supervisando programas sobre el derecho a voto, la pobreza y el SIDA.

[3] La *Nacional Association for the Advancement of Colored People* se fundó el 12 de febrero de 1909 para "asegurar la igualdad política, educativa, social y económica de las minorías y eliminar los prejuicios de raza". Internet: http://www.naacp.org/pages/naacp-history. Fecha de acceso 20 de junio de 2013.

Dorothy Height se quejaba de la discriminación que sufrían las mujeres negras que trabajaban en las fuerzas armadas, pues aunque estuviesen cualificadas sólo podían aspirar a ocupar un puesto como secretarias y casi siempre las mujeres blancas eran elegidas para los puestos más altos (Height, 2003: 99).

En cuanto se refiere a los movimientos por los derechos civiles, en general, aunque muchas de las mujeres participaron de forma muy activa en marchas, manifestaciones y sentadas, su tarea fue poco reconocida por sus camaradas masculinos y sufrieron una discriminación de género en las organizaciones en las que trabajaban.

Respecto al papel decisivo que Height desempeñó en el Movimiento por los Derechos Civiles, encontramos escasas referencias a ella y las reuniones que mantuvo con los otros líderes masculinos; Dr. Martin Luther King Jr., James Farmer, John Lewis, A. Philip Randolph, Roy Wilkins y Whitney M. Young Jr.

Según Margalit Fox, Height obtuvo un reconocimiento menor que los líderes masculinos coetáneos, porque estaba doblemente marginada, por los grupos de mujeres por su raza y por los hombres negros por su sexo y que ella trató de responder, aliando a ambos movimientos en la lucha por la justicia social (Fox, 2010).

Por su parte, la propia Dorothy Height comenta que, en 1963, cuando Martin Luther King Jr. pronunció su famoso discurso "I Have a Dream" en la marcha de Washington, a pesar de haber sido una de las organizadoras de la marcha y de ser una excelente oradora, no se le pidió que hablase, aunque otros líderes afroamericanos, todos hombres, sí que pudieron dirigirse a la multitud aquel día. Las mujeres no hablarían según el programa. Lo que sí hubo fue un pequeño tributo a las mujeres que habían participado en la lucha por los derechos civiles como Josephine Baker, Marian Anderson y Lena Horne, que fue la única que dijo una palabra "libertad".

Respecto a la ubicación de las mujeres, Height se situó a poca distancia de Martin Luther King Jr., pero la propia mujer de King, Coretta, no pudo estar en la primera fila junto a su esposo. El Comité que había organizado la marcha no quería que ni que Coretta ni que las mujeres de los otros líderes marcharan junto a sus maridos, quedando relegadas a permanecer en un segundo plano.

Según Rosa Parks, las mujeres quedaban en un segundo término, pues "la defensa de los derechos de las mujeres no se había convertido aún una causa generalizada" (Parks and Haskins, 1992: 165 y 166).

Height comenta que la situación discriminatoria de la marcha de Washington fue vital para el despertar del movimiento feminista. Después de la marcha, Height, como

única mujer en el grupo de liderazgo de los Derechos Civiles, decidió reunir a un grupo de mujeres preparadas en las oficinas del *NCNW*. Entonces, Paulie Murray, abogada brillante, presentó un documento como respuesta a la exclusión de las mujeres en la marcha de Washington en el que dejaba claro que había que trabajar contra el sexismo y el racismo (Dorothy Height, 2003: 145 y 146).

En realidad, pocas mujeres llegaron a ocupar un papel destacado en las organizaciones que surgieron durante el Movimiento por los Derechos Civiles. Según la líder activista Ella Baker, existía una discriminación de género en organizaciones como *The Southern Christian Leadership Conference* (*SCLC*) donde "los hombres, los pastores en particular, de manera consistente mantenían su dominio en los altos cargos de la jerarquía de la *SCLC*. En el nivel ejecutivo, sólo había dos áreas en las cuales las mujeres participaban activamente: en el programa de educación para la ciudadanía y el departamento para la recaudación de fondos (Robnett, 1997: 93). Esa visión de Ella Baker que subraya el sexismo de los pastores y su liderazgo autoritario que impedía que las mujeres asumiesen el mando en las organizaciones del movimiento es compartida por Septima Clark e historiadoras como Jacqueline Jones y Paula Giddings (Brown, 1992: 78 y Standley, 1993: 184), lo cual explica que cause admiración que algunas mujeres como Dorothy Height o Septima Clark alcanzasen llegar a tener puestos de liderazgo.

Por su parte, Septima Clark comenta que cuando entró a formar parte de *The Southern Christian Leadership Conference* (SCLC), al igual que otras mujeres de la asociación, pensaba que eran los hombres los que debían hablar, pero que, más tarde, cambió de opinión al descubrir que las mujeres tenían mucho que decir, y lo que tenían que decir, merecía realmente la pena" (Brown, 1999: 82). No obstante, el papel que desempeñaron las mujeres fue fundamental. Como Septima Clark resume, aunque "en historias sobre los derechos civiles se oye hablar casi siempre acerca de los pastores negros… el movimiento por los derechos civiles nunca hubiese despegado si algunas mujeres no hubiesen comenzado a alzar su voz". (Brown, 1999: 83).

La socióloga Belinda Robnett argumenta que las mujeres fueron, de hecho, líderes en el movimiento por los derechos civiles, aunque matiza que emergieron y fueron aceptadas como líderes carismáticos en momentos de crisis (Robnett, 1997: 29). Según Robnett, las mujeres afroamericanas no se sintieron oprimidas por su sexo y que apoyaron a los hombres como líderes formales, aunque ello significase su exclusión. No obstante, a pesar de su exclusión de un liderazgo formal, las mujeres negras encontraron

maneras de dirigir y no se sintieron constreñidas ni limitadas por ello. Además, las mujeres fueron líderes y no sólo organizadoras en el movimiento por los derechos civiles y muchas de ellas fueron líderes puente, es decir, ellas recrutaban hombres como líderes formales en dicho movimiento. Aunque se les excluía del liderazgo formal en razón de su sexo "como voces dirigentes de los seguidores del movimiento, no temían desafiar a los líderes formales" (Robnett, 1997, pp.190-191).

WEDNESDAYS IN MISSISSIPPI

Height fue elegida Presidenta del *National Council of Negro Women* (NCNW) en 1958, tres años depués de la muerte de Mary Bethune. Según Height, a principios de los años sesenta, la Guerra a la pobreza y a favor del Movimiento por los Derechos Civiles puso a la NCNW en una posición de liderazgo e hizo que se volcara en la lucha por la libertad, centrándose, sobre todo, en el Sur, especialmente a partir de octubre de 1963, cuando Height fue alertada del maltrato a los jóvenes que tuvo lugar en el condado de Dallas por parte de la policía a raíz de una campaña para registrarse para votar (Height, 2003:157).

En marzo de 1964, el *National Council of Negro Women*, el *YWCA*, el *National Council of Catholic Women*, el *National Council of Jewish Women*, y la *Church Women United* quedaron en tener una reunión en Atlanta para hablar de la brutalidad policial y el trato dado a las mujeres y chicas arrestadas por desobediencia civil en las siete ciudades más problemáticas del Sur (Height, 2003:162).

No obstante, las mujeres de la *National Board* de la *YWCA* estaban preocupadas por ver cómo gentes de diferentes razas y religiones pudieran colaborar por la conseguir las justicia racial, cuando se encontraron en Atlanta llamaron a la reunión "*The Women's Interorganizational Committee*". Según Height, rara vez antes las mujeres de clase media habían cruzado las líneas raciales como hicieron en Atlanta, donde se derribó la barrera del color (Height, 2003: 164).

En esa reunión Clarie Harvey, representante del Consejo Nacional de Mujeres Negras, que había sido elegida portavoz de las mujeres de Jackson, Mississippi, dijo que si las mujeres del Norte pudiesen visitar zonas de tension racial en el Sur ello ayudaría a construir puentes de comunicación entre blancos y negros, y que sería de tremenda ayuda si pudiesen ir a Mississippi para establecer las escuelas para la libertad y participar en las campañas para que la gente se registrase para votar (Height, 2003: 165). Una mujer de Charleston añadió que si continuaban juntas eso marcaría la diferencia. Y así lo hicieron (Height, 2003: 166).

Polly Cowan sugirió que se organizasen equipos de mujeres blancas y negras para ir a cada semana durante todo el verano, como había pedido Clarie Harvey, agitando a la gente y construyendo puentes entre las mujeres blancas y negras. (Height, 2003: 168). Así, en la primavera de 1964, Height y Polly Cowan crearon un proyecto liderado por *National Council of Negro Women,* denominado *Wednesdays in Mississippi (WIMS)* ("Miércoles en Mississippi"). El martes se enviarían a los equipos de las mujeres a Jackson, Mississippi. Los viajes comenzarían el martes y finalizarían el jueves en Jackson; los miércoles se invertirían en visitar proyectos del *Council of Federeted Organizations* (COFO) en lugares como Hattiesburg, etc.

El proyecto *Wednesdays in Mississippi* (*WIMS*) fue patrocinado por el Consejo Nacional de Mujeres de Negro, con la participación de la *YWCA*, *United Church Women*, *The National Council of Catholic Women*, el Consejo Nacional de Mujeres Judías, la Liga de Mujeres Votantes y la Asociación Americana de Mujeres Universitarias. Height pensaba que las mujeres "blancas y negras, del norte y del sur, cristianas y judías podían unirse para sofocar la violencia, aliviar las tensiones e inspirar tolerancia en comunidades raciales rotas". [4]

De este modo, las mujeres del Norte trajeron aire fresco al Sur, ayudando a abrir los ojos a las mujeres, tanto blancas y negras de Mississippi. El proyecto unió a las mujeres. El verano de 1964 terminó, pero las mujeres de Mississippi les pidieron que regresaran. Hubo un segundo proyecto de verano en 1965. En 1966, las barreras raciales formales y legales comenzaron a desaparecer.

El 2 de julio de 1964, el Presidente americano Lyndon Johnson firmó la *Civil Rights Act*, la ley de Derechos Civiles que prohibía la discriminación en los lugares públicos, estipulaba la integración de los colegios y otras instalaciones públicas y convertía la discriminación en el empleo en algo ilegal. Asimismo, esta ley supuso un gran avance para las mujeres, ya que prohibía la discriminación laboral debido al sexo.

Posteriormente, el 6 de agosto de 1965, el Presidente Lyndon B. Johnson firmaba una ley clave, la *Voting Rights Act*, que prohibía las prácticas discriminatorias adoptadas en muchos estados sureños, tales como las pruebas de alfabetización como

[4] Texto original: "White and black, northern and southern, Christian and Jewish could come together to quell violence, ease tensions, and inspire tolerance in racially torn communities".

prerrequisito para poder votar, otorgándose el derecho al voto a todos los ciudadanos. Así, se concretaba su compromiso con la causa de la igualdad racial.[5]

La aprobación de la ley de derecho al voto de 1965 allanó el camino para la realización de una teoría del poder negro "black power" que percibe la política como el camino para conseguir más poder y, como consecuencia de ello, lograr una igualdad económica, política y social. Esta teoría del poder negro se basa en los siguientes supuestos básicos: 1) los afromericanos ganarían a través del acceso continuo al voto; 2) los afroamericanos con derecho al voto elegirían a los funcionarios negros u otros políticos sensibles a sus intereses para desempeñar un puesto en la función pública, 3) los funcionarios electos preocupados por las necesidades de la comunidad afroamericana podrían promulgar una política pública progresiva, y el resultado sería 4); que la situación socio-económica del colectivo afroamericano ganaría paridad con respecto a la mayoría blanca (Hanks, 2005: 338). Todos los afroamericanos, hombres y mujeres podrían ejercer el derecho al voto. Con la eliminación de las pruebas de alfabetización y las frases de comprensión, registrarse era el único requisito para poder votar.

Según el politólogo estadounidense Lawrence J. Hanks, quizás la mayor tranformación en la política americana en décadas recientes haya sido el cambio de los afroamericanos desde la protesta hacia la participación. La ley de derecho al voto permitía a la población negra votar y elegir a aquellas personas que consideraban que podían defender sus intereses (Hanks, 2005: 341).

A pesar de poder ejercitar ese derecho, los afroamericanos no votaron siempre a aquellos que podrían defender sus intereses. Height cuenta que, en la década de los años sesenta, una mujer afroamericana llamada Barnes se presentó a las elecciones en Washington County, Mississippi, una zona en la que más de un setenta por ciento de la población era negra. Sin embargo, la mayor parte de esa población o llevaba años en paro o eran aparceros que llevaban meses sin trabajar. Cuando llegaron las elecciones, la opositora que era blanca ofreció billetes de 20 dólares para captar votos y, como consecuencia, Barnes perdió las elecciones. Esto causó una gran conmoción. La activista Fannie Lou Hammer explicaba cómo la comida se utilizaba a menudo como

[5] Léase además de la ley, el discurso que Lyndon Johnson dio al presentar la propuesta de ley: Speech on Vopting Rights "We shall Overcome" del 15 de marzo de 1965 en el que pedía acción para "vencer el legado paralizante de intolerancia e injusticia". Texto original: "It's all of us, who must overcome the crippling legacy of bigotry and injustice".

arma en Mississippi y añadía que si la gente tuviese una jardín o un cerdo en la parte trasera, sabrían que podrían comer (Height, 2010: 34).

Así, surgirá una de las iniciativas más fructuosas de Height. El *National Council of Negro Women* pasó a la acción y estableció un "*pig bank*" (un banco de cerdos) en Mississippi, explicando a las familias su significado y su desarrollo. Cada familia tendría que dar dos cerditos de cada camada para mantener el banco activo y ayudar a que otros se unieran y pudieran empezar (Height, 2010: 34). Como señala Bill Clinton en el prólogo del libro de Height *Living with Purpose,* Height es una idealista práctica que en África se dedicó a hacer pozos para que las familias pudieran criar a sus hijos y a sus cabras (Clinton, 2010) y en Mississippi supo enseñar a las familias a cooperar para poder subsistir y combatir la pobreza y el hambre.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En las memorias de Dorothy Height podemos ver cómo se las arregló para influir en su entorno social, político, económico y cultural de un modo significativo. Su preparación intelectual y su formación tuvieron un papel determinante en los objetivos de una lucha en la que obtuvo logros aunque también, entre líneas, podemos captar el alto precio que tuvo que pagar en el ámbito personal.

Height manifiesta que le resultaba tristemente irónico que incluso en el momento de escribir su aubiografía, *Open Wide the Freedom Gates*, en el año 2003, se hallase todavía trabajando para asegurar que se cumpliesen las enmiendas de Reconcontrucción (Height, 2003: 28). Esto es algo de lo que recientemente el Presidente Barack Obama y William Clinton se han hecho eco. Para Obama: "Sería deshonrar la memoria de Luther King decir que su trabajo ha terminado"y según Clinton "aún quedan muchas puertas por abrir en la lucha por la igualdad de derechos civiles" (Blasco, 2013: 29).

El Presidente Barack Obama afirmaba en el funeral de Dorohy Height que no sólo debía ser recordada por su labor en el Movimiento por los Derechos Civiles sino por su trabajo durante toda la vida, haciendo que la campaña por los Derechos Civiles y por los derechos de las mujeres no fuese una lucha por separado, sino parte de una movimiento más amplio para asegurar los derechos de la humanidad, sin que importase el género, la raza o la etnia. Obama apelaba a que el trabajo de Height fuese recordado y reconocido:

> Es un registro inequívoco de trabajo justo, digno de ser recordado, digno de reconocimiento. Y sin embargo, una de las ironías, es que año tras año, década en la década, Dr. Height trabajó en silencio, sin alardes, sin

auto-promoción. Nunca se preocupó de quién recibió el crédito. No necesitaba ver su foto en los diarios... Ella no estaba interesada en el crédito. Lo que le importaba era la causa. La causa de la justicia. La causa de la igualdad. La causa de la oportunidad. La causa de la libertad" (Obama, 2010)[6].

En realidad, ni la gran labor ni el papel de liderazgo de Height fueron lo suficientemente reconocidos en vida. Según explica Dorothy Height, cuando aparecía en la prensa con sus colegas del *United Civil Rights leadership*, casi siempre se aludía a ella como "la mujer con los líderes y no como una líder". (Height, 2010: 82)

Según afirmaba Height en el diario *The Sacramento Bee* en 2003 ella se sentía a gusto en el grupo, y no pensaba que debiera ponerse en primera línea cuando la prensa ponía el foco de atención en los líderes masculinos (Fox, 2010).[7]

La contribución de Height no debe ser infravalorada ni relegada al olvido, pues merece ocupar un lugar de honor en los libros de historia y en la memoria americana, como pidió Obama en su funeral (Obama, 2010). Según opinaba Height, su contribución no había pasado desapercibida (Height, 2010: 83).

Por último, cabe destacar que como Height pensaba que a las mujeres aún les quedan importantes tareas por hacer:

> Creo que las mujeres todavía tienen un largo camino por recorrer para ser aceptadas plenamente aunque cada vez más se están trasladando a puestos de poder en nuestra sociedad. La lucha por la justicia racial, los derechos civiles y contra el racismo es tan dominante en nuestras vidas que ha sido difícil reconocer que, como dijo una vez Mary Church Terrel: "hay quienes sufren el doble desafío de la raza y el sexo". Pero sostengo firmemente que el Movimiento por los Derechos Civiles fue un catalizador para mejorar el Movimiento por los Derechos de las Mujeres (Height, 2010: 83)[8].

---

[6] It's an unambiguous record of righteous work, worthy of remembrance, worthy of recognition. And yet, one of the ironies is, is that year after year, decade in, decade out, Dr. Height went about her work quietly, without fanfare, without self-promotion. She never cared about who got the credit. She didn't need to see her picture in the papers. She understood that the movement gathered strength from the bottom up, those unheralded men and women who don't always make it into the history books but who steadily insisted on their dignity, on their manhood and womanhood. She wasn't interested in credit. What she cared about was the cause. The cause of justice. The cause of equality. The cause of opportunity. Freedom's cause".

[7] Texto original: "I was there, and I felt at home in the group, but I didn't feel I should elbow myself to the front when the press focused on the male leaders".

[8]"I think women still have a long way to go to be fully accepted even though more and more are moving into powerful positions in our society. The struggle for racial justice, civil rights and to combat racism is so dominant in our lives that it has been hard to recognize as Mary Church Terrel once said "there are those who suffer the double challenge of race and sex". But I firmly maintain that the civil right movement was a catalyst to improve the movement towards women's rights"

En definitiva, Dorothy Height fue una mujer de una gran calidad humana, que debe ser un referente para el resto de las mujeres. Como afirma la hija de Polly Spiegel Cowan, Holly C. Shulman, mantener viva la historia de Polly Cowan, Dorothy Height y de muchas otras puede ayudar a que nuestra propia generación y la generación de nuestros hijos aprendan a trabajar traspasando las fronteras de raza y religión, clase y género, y se pueda avanzar hacia una sociedad más justa. (Shulman, 2012)[9]

BIBLIOGRAFÍA


Blasco, E. J. "Tres Presidentes de Estados Unidos en el acto de memoria de Luther King". *ABC*, 29 de agosto de 2013, p. 29 y portada.

Brown, C. S. (ed.) 1999, *Ready from Within. Septima Clark and the Civil Rights Movement,* New York, Africa World Press, Inc.

Crawford, V. L. et al. 1993. *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. Clinton, Bill. "Foreword" (Prólogo): en Height, D. 2010. *Living with Purpose*. Washington: The Dorothy Education Foundation.

Fox, M. 2010. "Dorothy Height, Largely Unsung Giant of the Civil Rights Era, Dies at 98". April 20, 2010. Internet. Fecha de acceso 3 de Julio de 2013. http://www.nytimes.com/2010/04/21/us/21height.html

Hanks, L.J. "The quest for Black Equity: African-American Politics since the Voting Rights Act of 1965", en: William R. Scott and William G. Shade, An African-American Reader. Essays on African-American History, Culture and Society, Washington D.C., U.S. Department of State, 2005, pp.338-374.

Height, D. 2003.*Open Wide the Freedom Gates: A Memoir*. New York: Public Affrairs.

Height, D. 2010. *Living with Purpose*. Washington: The Dorothy Education Foundation.

Lunardine, C. 1996. *Women's Rights*. Phonexy: Oryx Press.

Painter, N. I. 2007. *Creating Black Americans.African-American History and Its Meanings, 1619 to the Present*. Oxford: Oxford University Press.

Parks, R. & J. Haskins 1992, *Rosa Parks: My Story,* New York: Dial Books.

Robnett, B. 1997. How Long? How Long? African-American Women in the Struggle for Civil Rights. New York / Oxford: Oxford University Press.


[9] Léase texto original: "Keeping vital the story of what Polly Cowan, Dorothy Height and so many others did can help us in our own generation and in our children's generation learn to work across boundaries of race and religion, region and generation, class and gender, towards a more just society".

Shulman, Holly C. "Polly Spiegel Cowan, Civil Rights Activist 1913 – 1976". Internet, Fecha de acceso 12 de agosto de 2012. http://jwa.org/weremember/cowan-polly

Scott, W. R. y W. G. Shade (eds.). 2005. *Essays on African-American History, Culture and Society*, Washington D.C.: US Department of State.

Standley, A., "The Role of Black Woman in the Civil Rights Movement", en Crawford, V. L., *Women in the Civil Rights Movement: Trailblazers and Torchbearers, 1941-1965,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993, pp.183-202.

Zongker, Brett. "Dorothy Height Funeral: Obama Honors 'Godmother' Of Civil Rights Movement". Internet. 20 de abril de 2010. Fecha de acceso 20 de agosto de 2013. http://www.huffingtonpost.com/2010/04/29/dorothy-height-funeral-ob_n_556747.html

PÁGINAS DE INTERNET

http://www.ncnw.org/about/height.htm

http://www.nytimes.com/2010/04/21/us/21height.html

http://jwa.org/weremember/cowan-polly

http://www.huffingtonpost.com/2010/04/29/dorothy-height-funeral-ob_n_556747.html

http://www.naacp.org/pages/naacp-history

**JOAN ROBINSON: LA ECONOMISTA AUSENTE**

*Fernando Bermejo*
*Universidad de Castilla- La Mancha*
*María José Sempere*
*EOI "Sebastián de Covarrubias" de Cuenca*

ABSTRACTS
En 2013 se cumplen treinta años de ausencia de Joan Robinson, una de las mujeres más influyentes en la historia del pensamiento económico y pieza clave en la *revolución keynesiana* iniciada desde el *Círculo de Cambridge*. Su pasión por la investigación se refleja en una extensa producción científica escrita, donde los aspectos sociales vinculados a la economía del mundo real ocuparon siempre un papel fundamental. No menos importante fue su firme compromiso con el mundo académico, donde su profunda convicción ética y moral constituye el legado más valioso en su Cátedra de la Universidad de Cambridge. Sin embargo, estos méritos no fueron suficientes para obtener el Premio Nobel de Economía, ausencia que solo parece encontrar explicación en la desafiante e incómoda actitud crítica de Joan Robinson hacia todo lo establecido y quizás, también, en la histórica reticencia a conceder esta distinción a una mujer.

2013 sees the 30th year of absence of one of the most influential women in the history of economic thought and key member of the *keynesian revolution* led by the *Cambridge Circus*. Her passion for research can be comprehended in her vast scientific written production, where the social factors linked to the real world economy played a key role. Equally important was her commitment to the academia, where her deep ethical and moral beliefs have become the most valuable legacy of her professorship in the University of Cambridge. Nevertheless, the Nobel Prize committee does not seem to have considered these merits worthy enough to include her among the laureates in Economic Sciences, absence from this list seems to find an explanation in Joan Robinson's maverick and dissenting attitude towards the mainstream but perhaps also in the Swedish Academy traditional reluctance to award this prize to women scientists.

KEYWORDS
Joan Robinson, Premios Nobel, Universidad de Cambridge, Keynesianismo
Joan Robinson, Nobel Prizes, University of Cambridge, Keynesianism

INTRODUCCIÓN

En 2013 se cumplen treinta años de la muerte de Joan Robinson, una de las mujeres más notables en la historia del pensamiento económico y, para muchos, la economista más influyente del siglo XX. Brilló con luz propia entre los célebres miembros del *Círculo de Cambridge* y sus aportaciones en la *Teoría General de la Ocupación, el Interés y el Dinero* de John Maynard Keynes –una de las obras cumbre de la literatura económica- la convirtieron en una de las piezas clave del inicio de la

*revolución keynesiana*. En su extensa producción investigadora, las aplicaciones de la economía asociadas al mundo real y su impacto sobre los aspectos sociales ocuparon siempre un papel central frente al puro análisis matemático habitualmente adoptado por la corriente económica ortodoxa.

Sus estudios sobre la competencia imperfecta, la demanda efectiva y la acumulación del capital todavía hoy se consideran una referencia esencial en el análisis económico, pero no menos importante fue su labor como docente en la Universidad de Cambridge, donde el pensamiento crítico, la reflexión, el debate y el compromiso social suponen su legado más valioso, más allá de la enseñanza de los contenidos puramente económicos.

Sin embargo, todos estos méritos no fueron suficientes para obtener el reconocimiento del Premio Nobel de Economía, una polémica ausencia que solo parece encontrar explicación en la permanente e incómoda crítica de Joan Robinson hacia la doctrina neoclásica dominante y en la histórica reticencia de la Academia Sueca de Ciencias a conceder esta distinción a una mujer.

Pero ante todo, este artículo pretende ser un sencillo tributo a una mujer con una personalidad singular, cuyo carisma, integridad y firmes convicciones le llevaron a superar los obstáculos que la conservadora sociedad británica de su tiempo le imponía y a conseguir el unánime reconocimiento de su labor académica.

## DE JOAN MAURICE A JOAN ROBINSON

Joan Violet Maurice nació en 1903 en el Condado de Surrey en el seno de una familia perteneciente a la élite política e intelectual británica, de la cual adquirió la actitud inconformista y libre pensadora que la acompañó durante toda su vida. Sus primeros pasos en la Universidad de Cambridge fueron como estudiante de Ciencias Económicas en *Girton College*[1], a donde llegó buscando respuestas a dos grandes problemas: el desempleo y la pobreza, cuya solución constituía para ella una de las claves indiscutibles en el desarrollo de una sociedad moderna. Se graduó en 1925, no sin cierto sentimiento de frustración al no haber encontrado respuestas satisfactorias a estas cuestiones:

---

[1] Uno de los rasgos más distintivos de la Universidad de Cambridge es su estructura basada en *colleges* no solo como residencias del alumnado sino como centros de supervisión y titulación académica. *Girton* fue el primer *college* femenino de Gran Bretaña que ofreció una titulación universitaria superior a sus estudiantes.

> I was a student at a time when vulgar economics was in a particularly vulgar state. There was Great Britain with never less than a million workers unemployed, and there was I with my supervisor teaching me that it is logically impossible to have unemployment because of Say's Law. (Robinson, 1973).[2]

Durante sus años universitarios conoció a Austin Robinson, quien se convertiría en su marido en 1926 y supondría su nexo inicial de unión con los más destacados miembros del círculo de pensamiento económico de Cambridge. Ese mismo año el matrimonio Robinson se desplazó a la India, donde Austin ejerció como tutor del Maharajá de Gwalior, periodo en el que Joan comenzó a mostrar su inquieta personalidad, ya que no se limitó a cumplir el papel tradicional asignado a una mujer de su posición social en las colonias británicas, sino que se involucró en el comité de investigación de relaciones económicas anglo-indias además de impartir clases en una escuela local.

Aunque breve, la experiencia vital de los Robinson durante los dos años que residieron en el subcontinente asiático no solo tuvo un profundo impacto sobre la visión de Joan respecto a la situación político-económica de los países en vías de desarrollo, sino que también determinó su manera de concebir la enseñanza de la economía.

La vuelta al Reino Unido supuso el choque de la mentalidad progresista de Joan con la más pura tradición social inglesa de la época post-victoriana. Esta mentalidad progresista, adquirida en su entorno familiar e intensificada en su estancia en la India, queda reflejada en una de las cartas que Joan envió a su marido desde Inglaterra[3]: "Please I don't want you to earn money to send me round the world. I am a strong believer in the economic independence of married women, + only ask to be allowed to earn some myself. (Robinson, 10/8/28)"[4]. Como vemos, las ideas liberales de Joan estaban alineadas con una sociedad que permitiera el acceso a una educación igualitaria para mujeres y hombres, la independencia económica de éstas, así como el libre divorcio y una distribución más equitativa de la riqueza.

---

[2] Fui universitaria en una época en que la mediocre ciencia económica se encontraba en un estado especialmente mediocre. Ahí estaba Gran Bretaña con no menos de un millón de desempleados, y ahí estaba mi supervisor tratando de enseñarme que según la Ley de Say era imposible en toda lógica que existiera desempleo.

[3] Joan Robinson regresó al Reino Unido sola en julio de 1928, adelantándose a la vuelta de Austin, quien permaneció en la India unos meses más hasta su incorporación como profesor adjunto de Economía en la Universidad de Cambridge.

[4] "Por favor, no quiero que ganes dinero para llevarme a conocer mundo. Creo firmemente en la independencia económica de las mujeres casadas y solo pido que se me permita ganar dinero por mí misma".

A este contexto social, ya de por sí adverso para la mujer, se añade la histórica tradición de discriminación sexista en la Universidad de Cambridge, donde hasta 1925 las mujeres no pudieron acceder a los puestos docentes y donde todavía se mantenía cierta tendencia darwinista entre sus miembros más antiguos, como se puede comprobar este texto referido al economista Alfred Marshall[5], fundador en 1903 de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Cambridge:

> Education would damage women's health by weakening their reproductive systems. It would have a seductively destructive effect on ethics by encouraging them to pursue lives that conflicted with marriage and motherhood. Marshall envisioned ruinous consequences for the family, which depended on the presence of dutiful wives and mothers in the home. If Cambridge and other British Universities encouraged women to pursue higher education, the British "race" would degenerate physically as well as morally. (Aslanbeigui y Oakes, 2009:26).[6]

Este es el escenario en el que nos encontramos a una Joan Robinson que busca su posición laboral en el mundo académico. Aunque la concepción darwinista manifestada por Alfred Marshall iba quedando atrás, las mujeres no tenían cabida aún en la Universidad y todavía encontramos comentarios como el que Gottfried Haberler escribía a Richard Khan en una carta a propósito de uno de los primeros artículos de Joan en el *Economic Journal*: "Who is Joan Robinson who wrote [in the last Economic Journal]? The Christian name sounds like a woman's but the article seems to me much too clever for a woman (Haberler, 1932)"[7].

A pesar de estos obstáculos que las mujeres encontraban en este universo dominado por hombres, en solo unos años Joan logra pasar de figurar únicamente como la esposa de Austin Robinson y ejercer unas limitadas labores docentes, a publicar en 1933 una obra maestra de la literatura económica y a ser reconocida profesionalmente

---

[5] Profesor de Política Económica desde 1884 a 1908, es uno de los intelectuales más influyentes en la historia del pensamiento económico y uno de los precursores de la Economía del Bienestar.

[6] La educación perjudicaría la salud de las mujeres, debilitando sus sistemas reproductivos. Tendría un efecto seductoramente destructivo sobre la moral al animarlas a perseguir una vida que entrara en conflicto con el matrimonio y la maternidad. Marshall vaticinaba consecuencias desastrosas para la familia, la cual dependía de la presencia en el hogar de esposas y madres sumisas. Si Cambridge y otras Universidades británicas animaban a las mujeres a acceder a la educación superior, la "raza" británica degeneraría físicamente, así como moralmente.

[7] "¿Quién es ese tal Joan Robinson que escribe en la última edición del *Economic Journal?* El nombre parece de mujer, pero el artículo me resulta demasiado inteligente para ser de una mujer".

por sus compañeros en el *Círculo de Cambridge*[8], como en el caso de Richard Kahn, quien le escribía en estos términos: "¿Por casualidad te das cuenta de lo que has hecho? ¿En el transcurso de dos años de tu joven vida? (Marcuzzo, 1996:17)". Lo que Joan Robinson 'había hecho' era escribir *Economía de la Competencia Imperfecta,* uno de los trabajos más relevantes del pensamiento económico de su época, que no solo perdura hoy en día como un legado incuestionable de su obra sino que, como veremos más adelante, supone la muestra más significativa del inconformismo y la autocrítica de esta singular investigadora.

EL LEGADO *ROBINSONIAN*

Resulta ciertamente complicado clasificar la producción de Joan Robinson dentro de alguna de las líneas tradicionales de pensamiento de la Teoría Económica. En cualquier caso, lo que sí queda patente ya desde sus primeros trabajos es su posicionamiento heterodoxo[9] y su capacidad para analizar cualquiera de los temas económicos de su tiempo, adecuando sus modelos y reinterpretando los previamente establecidos con el fin de aplicarlos al mundo real.

Hablar de la obra de Joan Robinson es hablar de keynesianismo y hablar del pensamiento keynesiano supone hablar de la alternativa fundamental a la economía clásica y de la profunda transformación que se produjo en los, hasta entonces, inamovibles postulados del análisis económico ortodoxo. La publicación en 1936 de la obra de John Maynard Keynes: *Teoría General de la Ocupación, el Interés y el Dinero* supuso el inicio de esta corriente de pensamiento económico. En palabras de James Meade[10]:

> Keynes's intellectual revolution was to shift economists from thinking normally in terms of a model of reality in which a dog called *savings* wagged his tail labelled *investment* to thinking in terms of a model in

---

[8] Impulsado por Piero Sraffa en 1930, el *Círculo de Cambridge* estuvo formado también por Austin y Joan Robinson, James Meade y Richard Kahn. Inicialmente constituido para debatir y discutir la obra de J.M. Keynes *Tratado del Dinero*, posteriormente sus aportaciones fueron decisivas en la elaboración de la *Teoría General del Empleo, el Interés y el Dinero* como referencia básica del inicio de la denominada *revolución keynesiana.*

[9] En el contexto económico, las corrientes heterodoxas tradicionalmente se entienden como las alternativas principales a la corriente ortodoxa de pensamiento, caracterizada fundamentalmente por su posición conservadora.

[10] Miembro del Círculo de Cambridge desde sus orígenes en 1930, discípulo de J.M. Keynes y premio Nobel de Economía en 1977.

> which a dog called *investment* wagged his tail labelled *savings* (Meade, 1975:82).[11]

Antes de John Maynard Keynes, los economistas clásicos entendían que el equilibrio de un sistema económico entre la oferta y la demanda quedaba determinado desde el lado de la oferta. Por tanto, el nivel de producción y el empleo surgido de este equilibrio se obtenía en función de la disponibilidad de los recursos y del uso que de ellos hicieran los empresarios. Dicho esto, percibir la magnitud del giro que la perspectiva keynesiana supuso sobre la concepción de los sistemas económicos resulta inmediato, ya que con esta nueva visión, el motor fundamental del desarrollo de la economía se sitúa en el lado de la demanda, lo que convierte al consumo y la inversión en los parámetros realmente determinantes en la obtención del nivel productivo que resulta rentable para los empresarios.

Pero si el giro descrito anteriormente fue trascendental, más importantes aún fueron sus consecuencias a nivel político e institucional. La Gran Depresión y la II Guerra Mundial, en palabras de Joan Robinson: "constituyó una dura lección de keynesianismo (Robinson, 1973)" y favorecieron la asimilación de las propuestas keynesianas donde se ponían en evidencia las limitaciones de un libre mercado incapaz de regularse por sí mismo. Como solución a estos problemas, Keynes reconocía implícitamente la necesidad de que la Administración adoptase un papel activo para corregir las deficiencias ocasionadas por la falta de consumo e inversión. En consecuencia, las propuestas keynesianas se contemplaron como un ataque a los fundamentos económicos tradicionales basados en los más puros principios capitalistas, en los que se aboga firmemente por la nula intervención del Estado con el objeto de no obstaculizar la iniciativa privada en un mercado regido únicamente por las leyes de la oferta y la demanda.

Un mínimo análisis del legado de Joan Robinson supondría hacer un recorrido por este pensamiento keynesiano desde sus mismos orígenes. Aunque se escapa al objetivo de este artículo una descripción detallada de la amplia contribución *Robinsonian*, mencionar la vinculación de Joan Robinson con las investigaciones sobre competencia imperfecta, demanda efectiva y acumulación de capital recogidas en

---

[11] La revolución intelectual de Keynes consistió en cambiar el pensamiento habitual de los economistas respecto a un modelo de realidad en el que un perro con nombre *ahorros* mueve su cola a la que denominamos *inversión* a pensar en términos de un modelo en el que un perro con nombre *inversión* mueve su cola a la que denominamos *ahorros*.

(Marcuzzo, 2003)[12], así como una breve reseña sobre su activa participación en la creación de *La Teoría General de la Ocupación, el Interés y el Dinero* de Keynes: "I was drawing pinkish rather than bluish conclusions from *the General Theory* long before it was published. (I was in the privileged position of being one of a group of friends who worked with Keynes while it was being written.) (Robinson, 1973)"[13], resultan claramente demostrativas de la dimensión de su producción científica.

Pero en cualquier caso, la contribución de Joan Robinson a la ciencia económica no se ha limitado únicamente a la difusión del keynesianismo como corriente de pensamiento económico. En opinión de Geoffrey Harcourt[14], *Economía de la competencia imperfecta* es la obra por la que será recordada, aunque para otros economistas *La acumulación de capital* es su obra cumbre. Sea como fuere, los dos trabajos son todavía hoy una referencia clave en los estudios sobre el monopolio y el crecimiento económico.

En nuestra opinión, la trascendencia de *Economía de la competencia imperfecta* va más allá de su incuestionable valor como manual básico de análisis económico. La obra refleja el espíritu inconformista y la vocación de permanente autocrítica en Joan Robinson como pocos otros ejemplos en la Teoría Económica. Publicada la primera edición en 1933, la obra no tardó en obtener un amplio reconocimiento en el entorno económico, tal como demuestra el economista norteamericano J.K. Galbraith: "pocas veces en la historia económica ha habido ideas recibidas con tanto entusiasmo y tan poca crítica. (Galbraith, 1948:23)". Sin embargo, con el paso de los años y una mayor asimilación de la ideología keynesiana, las carencias que la propia Joan Robinson detectó en su obra inicial le llevaron a escribir en la revista *The Economic Journal* en 1953 el artículo *Competencia imperfecta en retrospectiva*, donde corregía las conclusiones de su obra inicial y justificaba los cambios en la metodología de su análisis. Aún así, no finalizó aquí su reflexión y su mejora de la obra inicial, de manera

---

12 En esta artículo, Maria Cristina Marcuzzo define las investigaciones sobre la competencia imperfecta, la demanda efectiva y la acumulación de capital como tres de las revoluciones más importantes en la teoría económica que ocurrieron en la Universidad de Cambridge entre 1930 y 1960. La autora destaca la decisiva participación de Joan Robinson y su vinculación en cada una de ellas con otros tres nombres emblemáticos del Círculo de Cambridge: Richard Khan, J.M. Keynes y Piero Sraffa.

13 "Yo sacaba conclusiones más bien progresistas que conservadoras de la *Teoría General* mucho antes de que se publicase. (Tuve el privilegio de formar parte de un grupo de amigos que trabajó con Keynes mientras la escribía)."

14 Geoffrey Harcourt ha desarrollado la mayor parte de su vida académica en la Universidad de Cambridge, donde inició una estrecha amistad con Joan Robinson. Sus trabajos de investigación sobre el *Círculo de Cambridge* y la propia Joan Robinson, le convierten en una de las voces más autorizadas en los temas relacionados con esta autora.

que en 1969 todas sus revisiones críticas en la investigación sobre el monopolio culminaron en una segunda edición de *Economía de la Competencia Imperfecta*.

UNA MUJER SINGULAR

> "I wish they would stop paying me compliments and answer my questions instead. (Harcourt, 1995: 1238)"[15].

La frase anterior sintetiza todo lo expuesto hasta aquí y revela el carisma de una mujer con una personalidad singular, contestataria y crítica tanto con sus propias ideas como con las propuestas de otros economistas. La utilización del razonamiento científico y el debate constituía la principal herramienta de análisis de una investigadora que siempre se mantuvo abierta a admitir errores mediante una revisión constante de su propia obra, tal como ha quedado patente anteriormente respecto a su artículo *Competencia Imperfecta en retrospectiva*. Esta actitud crítica se hizo extensiva también a los trabajos de sus colegas del *Círculo de Cambridge* e incluso a los de su propio maestro. De hecho, también como hemos visto anteriormente, las matizaciones y comentarios de Joan sobre la obra de Keynes *Tratado sobre el Dinero* fueron determinantes para la evolución posterior del mismo autor hacia su obra más destacada *La Teoría General de la Ocupación, el Interés y el Dinero.* Pero mucho más duros e incisivos fueron sus ataques a la ideología neoconservadora, cuyas teorías son abiertamente contrarias a los principios keynesianos. En este sentido, es conocida la cita en referencia a Milton Friedman, el máximo exponente de esta corriente neoconservadora, a quien describía como "a man who would put a rabbit into a hat, in full view in front of an audience and expect applause as a magician when he pulled it out shortly afterwards (Robinson, 1973)"[16].

Por otra parte, esta autodenominada "keynesiana de izquierdas" (Robinson, 1973), manifestó continuamente una honda preocupación por los problemas socioeconómicos de los países en vías de desarrollo. Las ideas que empezaron a germinar durante sus años de estancia en la India fueron evolucionando con el tiempo, el contexto histórico y su contacto directo con la realidad de los distintos países que visitó. Así, durante la II Guerra Mundial formó parte de distintos comités económicos que asesoraron tanto al partido Laborista como al Gobierno Británico de Winston

---

15 "Ojalá en vez de halagarme dieran respuesta a mis preguntas".

16 "un hombre que habiendo metido un conejo en la chistera delante del público, lo sacara inmediatamente después y esperase que se le aplaudiera por sus habilidades como mago".

Churchill, realizando viajes oficiales a la Unión Soviética, a China y Ceilán. Su interés por estos países se intensificó durante las siguientes décadas, llevándola a defender abiertamente la revolución cultural de la China maoísta y el Marxismo teórico. Esta defensa, ilustrativa también de su actitud contestataria, le ocasionó importantes problemas en un entorno extremadamente condicionado por el enfrentamiento político y económico de los dos bloques surgidos durante la Guerra Fría. Ante esta situación, Joan se sintió profundamente decepcionada por la falta de compromiso con la realidad social del momento por parte de sus compañeros de profesión, quienes "han estado más preocupados por la formación y propagación de la ideología que por entender el mundo en que vivimos (Robinson, 1971)". A pesar de que era muy consciente de la dificultad de aislar la doctrina económica del mensaje político, consideraba que la labor del economista consistía en encontrar soluciones prácticas a los problemas del mundo real (Robinson, 1973).

Estas mismas convicciones y preocupaciones que guiaron su producción investigadora están presentes también en su labor docente. En sus propias palabras:

> For many years I have been employed as a teacher of theoretical economic; I would like to believe that I earn my living honestly, but I often have doubts. I am concerned particularly for India and other developing countries whose economic doctrines come to them mainly from England and in English. Is what we are giving them helpful to their development? (Robinson, 1960:173).[17]

En esta reflexión sobre la enseñanza de la economía observamos su opinión respecto a la tarea del profesor en el proceso de enseñanza-aprendizaje, pero ¿cuál era, según su criterio, el papel del alumno en este proceso? De nuevo el diálogo, el debate y el pensamiento crítico son la vía de creación de una opinión propia, que Joan consideraba la base del aprendizaje: "It's a waste of time coming to supervisions if you are going to agree with me. (Waterman, 2003:594)"[18], le señaló en una ocasión al propio Anthony M.C. Waterman en una de sus tutorías.

No obstante, el nivel de exigencia y rigor investigador que Joan esperaba de sus alumnos –el mismo que aplicaba en sus obras y en las de sus colegas de profesión-

---

[17] Durante muchos años he trabajado como profesora de Teoría Económica; me gustaría creer que me gano la vida honradamente, pero a menudo me asalta la duda. Me preocupa especialmente el caso de la India y de otros países en vías de desarrollo, cuyas doctrinas económicas les llegan principalmente de Inglaterra y en inglés, ¿lo que les estamos proporcionando es útil para su desarrollo?.

[18] "Es una pérdida de tiempo venir a tutoría si va a darme la razón en todo".

resultaba en ocasiones contraproducente, tal como indica uno sus estudiantes (Waterman, 2003:593), ya que estar al nivel intelectual de una persona tan extraordinariamente inteligente y con tal capacidad de razonamiento y abstracción suponía un reto inalcanzable para la mayoría. Esto, a su vez, se traducía en decepción y frustración por parte de Joan ante el rendimiento académico de sus discípulos. Aún así, el propio Waterman reconoce el éxito de una labor educativa que iba más allá de los contenidos puramente económicos, tratando de apelar al sentimiento de responsabilidad de sus alumnos consigo mismos, con sus padres y con la sociedad en su conjunto por el privilegio que suponía tener acceso a una educación superior.

La singularidad que caracterizaba su vida profesional también tenía un claro reflejo en su vida personal. Así, esta defensora abierta de la igualdad social y de los menos favorecidos, a quien le gustaba desafiar los convencionalismos de la época vistiendo ropas hindúes, era considerada por muchos como una persona de trato difícil, tremendamente austera en su estilo de vida y odiada por sus enemigos pero muy querida por sus amigos.

## LA DOBLE AUSENCIA DE JOAN ROBINSON

Después de treinta años de ausencia de Joan Robinson, la polémica que siempre le acompañó por defender sus firmes convicciones, sigue viva debido a la incomprensible ausencia, para muchos, de su figura entre los galardonados con el Premio Nobel de Economía.

Aparentemente, la Academia Sueca de Ciencias no consideró suficientes los méritos acumulados por una economista comprometida que se posicionó ante la mayor parte de los temas de actualidad académica del siglo XX, que defendió firmemente sus ideas frente a un mundo eminentemente masculino, que demostró una extraordinaria capacidad de síntesis y análisis sobre los problemas más complejos de la realidad económica y que se preocupó de la aplicación práctica de estas teorías para que fueran de utilidad en el desarrollo económico de los países más desfavorecidos.

Existe una convicción prácticamente unánime entre los miembros de la comunidad científica de que sus aportaciones en el ámbito de la Teoría Económica, como sus trabajos relacionados con la competencia imperfecta, sus contribuciones a la teoría del crecimiento económico, su destacada participación en el *Círculo de Cambridge* analizando y difundiendo las teorías keynesianas, así como su intento de conjugarlas con las teorías marxistas resultan en conjunto una obra merecedora del premio Nobel.

Hay quien quiere ver un motivo puramente sexista en esta ausencia, pero también podríamos estar de acuerdo con Milton Friedman en que principalmente existían motivos políticos. Tal vez, la aversión del conservador comité de la Academia hacia los economistas heterodoxos hizo que no viera más allá de esa Joan Robinson polémica y contestataria, desafiante ante todo lo establecido, con unas ideas excesivamente radicales que no dejaban indiferente a nadie y que resultaban demasiado cercanas a los principios marxistas y comunistas. Además, esta desafección política se veía reforzada por el temor que la insumisa actitud de Joan Robinson despertaba en la Academia Sueca. Assar Lindbeck, uno de los máximos responsables en el comité de selección, reconoce que Joan Robinson fue descartada porque "he feared that she would either refuse it, or worse, use the Nobel limelight to attack mainstream economics (Karier, 2010: 4)"[19]. O incluso yendo más allá, tal y como afirma Geoff Harcourt, quien conoció personalmente a Joan: "She said she didn't care about not getting the Nobel Prize, but she would like to have got it so that she could embarrass the electors by giving the money to some controversial cause. (Harcourt y King, 1995: 49)"[20].

Ninguno de estos últimos motivos parece tener mucha relación con las aportaciones a la ciencia económica que deberían guiar la selección de los candidatos. Ni siquiera el temor al rechazo del premio se sostiene como un argumento legítimo. Ya en 1964 Jean Paul Sartre rechazó el Premio Nobel de Literatura en una muestra de la constante crítica hacia la cultura oficial y el poder establecido característicos de toda su trayectoria intelectual. Supuso un escándalo sin precedentes, ya que a las razones anteriores, Sartre añadió otra más polémica y contundente: el premio Nobel ha sido creado por Occidente contra el bloque del Este. Argumento que podría explicar el caso de Joan Robinson por su explícita simpatía con la ideología comunista.

En cualquier caso, cuanto menos resulta controvertido y difícil de entender que esta singular mujer haya quedado ausente entre los laureados con el Premio Nobel de Economía. Pero, sin duda, lo que no quedarán ausentes son sus ampliamente reconocidas aportaciones al pensamiento económico del siglo XX ni el legado de integridad y compromiso social que dejó en su Cátedra de la Universidad de Cambridge.

---

[19]. "temía que pudiera rechazarlo o, peor, que utilizase el Nobel como una tribuna desde la que atacar la corriente económica tradicional".

[20] "Ella decía que no le importaba que no le concedieran el premio Nobel, pero le hubiera gustado obtenerlo para poder avergonzar a la Academia donando el dinero a alguna causa controvertida".

> It would be no exaggeration to say that, after Keynes, Joan Robinson would be widely regarded as the most prominent name associated with the Cambridge School of Economics. As a teacher she was brilliant... As a writer she was prolific... As a controversialist she was sometimes alarming... She held her views with great conviction yet at the same time she was eager to look at every economic 'fact' and was ready to modify her views if these contradicted some of the assumptions on which she had been working. But behind her somewhat forbidding presence she possessed great warmth and sympathy. (Kaldor, 1984: 34)[21]

BIBLIOGRAFÍA


Aslanbeigui, N y Oakes, G., *The provocative Joan Robinson: The making of a Cambridge Economist*, Durham & London, Duke University Press, 2009.

Galbraith, J.K. *El desarrollo de la teoría del monopolio*, en Hunter (ed) *Monopolio y competencia: textos escogidos*, 1974, pp: 19-23, Tecnos, Madrid.

Haberler, G., *Letter to Kahn, circa December 1932, Joan Violet Robinson Papers ii/181/1*, Modern Archives King's College, Cambridge University, Cambridge, England.

Harcourt, G.C., *Obituary: Joan Robinson 1903-1983*, The Economic Journal, Vol. 105, No. 432 Sep., 1995, pp. 1228-1243, Wiley on behalf of the Royal Economic Society.

Harcourt, G.C. y King, J., *Talking About Joan Robinson: Geoff Harcourt in Conversation with John King*, Review of Social Economy, 53:1, 1995, pp: 31-64, Routledge, London, UK.

Kaldor, N., *Obituary en el Annual Report*, 1984, pp: 32-34, King's College, Cambridge, UK.

Karier, T.M., *Intellectual capital*, 2010, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Marcuzzo, M. C.; Pasinetti, L. L. y Roncaglia, A., *The Economics of Joan Robinso*n, 1996, 1.ªedición, Routledge, London, UK.

Marcuzzo, M. C., *Joan Robinson and the three Cambridge revolutions*, Vol. 15, No. 4 Oct. 2003, pp. 545-560, Review of Political Economy, Routledge, London, UK.


---

21 "No sería exagerado decir que, después de Keynes, se podría considerar a Joan Robinson como la figura más destacada de la Facultad de Ciencias Económicas de Cambridge. Como profesora era extraordinaria… Como escritora era prolífica… Como polemista en ocasiones resultaba inquietante… Defendía sus opiniones con gran convicción, y aún así, ansiaba analizar cada "hecho" económico y estaba dispuesta a modificar sus teorías si entraban en contradicción con algunas de sus premisas iniciales. Pero tras su, en cierto modo, arisca presencia poseía una gran cordialidad y empatía".

Meade, J., *The Keynesian Revolution*, Capítulo 10 en Milo Keynes (Ed) Essays on John Maynard Keynes, 1975,Cambridge University Press, Cambridge,UK.

Robinson, J., Letter to *Austin*, 10/8/28, Austin Robinson Papers Box 8/2/1/13/58-59, Marshall Library of Economics, Cambridge University, Cambridge, England.

Robinson, J., *Teaching Economics*, Collected Economic Papers, vol 52, 1960.

Robinson, J., *The relevance of Economic Theory*, Monthly Review, 1971.

Robinson, J., *An Open letter from a Keynesian to a Marxist*, Collected Economic Papers, vol IV, 1973, Basil Blackwell, Oxford.

Robinson, J., *La segunda crisis del pensamiento económico*, 1973,1ª edición, Actual, Madrid.

Waterman, A.M.C., *Joan Robinson as a teacher*, Review of Political Economy, 15:4, 2003, pp. 589-596, Routledge, London, UK.

# AMARE SENZA ESSERCI. LE LETTERE DI OFÉLIA QUEIROZ E FERNANDO PESSOA

*Davide Bigalli*
*Università di Milano*

ABSTRACTS
Il saggio prende in esame, nella sua totalità, il carteggio di Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz, per coglierlo come un'autonoma opera letteraria, che muove da Fernando ma trova la complicità della giovane donna. Nella prima fase della vicenda l'elemento predominante del rapporto è lo sguardo, con una forte influenza della contemporanea esperienza del cinema; nella seconda fase è la parola o, meglio, il silenzio. Silenzio di Pessoa a cui si contrappone la parola di Ofélia, volta a costruire un'utopia d'amore, finché ella non riassume tutta la storia d'amore, riconoscendola come un feroce jeu de pantins.

The paper considers the love correspondence of Fernando Pessoa and Ofélia Queiroz, as a autonomous writing, originated by Fernando but with the complicity of the young woman. In a first period, the eyes are the leading constituents of the relationship, with a strong influence of the contemporary art of the film; in the second period, the leading constituents is the word or rather the silence. The word of Ofélia counters the silence of Pessoa. A word making a love utopia, but after all Ofélia aknowledges the love story as a cruel jeu de pantins.

KEYWORDS
Fernando Pessoa, Ofélia Queiroz, sguardo, scrittura, silenzio
Fernando Pessoa, Ofélia Queiroz, Eye, Writing, Silence

1.

L'edizione congiunta delle lettere d'amore scambiate tra Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz viene a risolvere una situazione particolare, dove ogni scrivente ha goduto della raccolta delle proprie lettere, mentre l'interlocutore rimaneva confinato nel silenzio. Con conseguenze sul piano della interpretazione: così, la raccolta delle lettere del solo Fernando Pessoa ha consentito la riproposizione di un'immagine labirintica dello scrittore (Tabucchi, 2009[3]: 95), e anche la successiva pubblicazione delle lettere di Ofélia ben poco è riuscita a modificare l'impressione che "o poeta tivesse escrito para si próprio ou para uma interlocutora fictícia" (Parreira da Silva, 2012: 7). La sinergia dei due interlocutori consente ora di rimettere in discussione sia la ipotesi di una costruzione tutta pessoana, come nella lettura di David Mourão-Ferreira (Pessoa, 1978), ripresa da Tabucchi, sia l'immagine di una relazione destituita di ogni investimento

erotico, un esemplare di amore platonico, interpretazione che, a ben vedere, confluisce nella precedente.

Come è noto, la relazione tra Ofélia Queiroz e Fernando Pessoa si scandisce in due fasi: una, dal 1 marzo 1919 al 29 novembre 1920; e una ripresa dall'11 settembre 1929 all'11 gennaio 1930. Fin dal primo movimento della relazione, è esplicito l'investimento erotico in Ofélia - "me sinto muito atraída por si" (*Cartas de amor*, 2012: 13) - e insieme la consapevolezza di uno scambio ineguale, dove la controparte non mostra lo stesso coinvolgimento: "prefiro romper para sempre a nossa (ou não direi bem) a *minha amizade*" (*Cartas de amor*, 2012: 18). Si vengono immediatamente definendo due tendenze, che confliggeranno per tutta la durata del rapporto: per Ofélia, tutto si configura e si contiene nell'*hortus conclusus* del rapporto a due, laddove Fernando introduce, nella sfera della coppia, una serie di presenze disturbanti, a partire dal fattorino Osório, messaggero d'amore che incombe e affretta la stesura delle lettere di Fernando, e quindi ne determina in certo modo la qualità, fino alla ossessionante presenza della famiglia della stessa Ofélia, che Fernando suppone ostile al nuovo rapporto e favorevole all'antico amore troncato dalla giovane a favore di Pessoa. Con un processo a spirale, dove la ostilità della famiglia viene proiettata su una segreta volontà di Ofélia: "serás tu que me queres fugir para sempre, ou alguém que não quer que nós amemos?" (*Cartas de amor*, 2012: 37).

Proprio il luogo comune da commedia, dell'amore contrastato e furtivo, consente lo stabilirsi di un gioco di complicità tra i due amanti: gli incontri fuggevoli, in una trama di saluti e di sguardi contenuti, la breve prossimità di un percorso nelle vetture tramviarie. Ed ecco quindi che la città, Lisbona, diviene uno spazio definito da fermate di tram, incroci e angoli di strade, numeri civici (Tabucchi, 2009[3]: 96). È uno spazio nel quale si muove Fernando, in una serie reiterata di epifanie a Ofélia, epifanie bene spesso frustrate dal mancato rispetto dell'appuntamento. Le lettere quindi diventano un caleidoscopio di orari, una ridda di possibilità di incontro nel tentativo di far coincidere in alcuni punti dello spazio e del tempo le autonome esistenze degli innamorati. Eppure, in una visione assai meno ingenua di quella di un mero accavallarsi di possibili appuntamenti. Fernando letteralmente mette in scena, in una Lisbona essenziale, ridotta a *set* cinematografico, grazie alla tecnica del montaggio rapido, del succedersi tumultuoso delle immagini, la propria *silhouette* che, lungo le forme di una avanguardistica estetica dello *choc,* può farsi protagonista di una epifanica ubiquità.

Si è detto di come, laddove Ofélia intendeva racchiudere l'universo del rapporto erotico nell'ambito di un esclusivo rapporto a due, Fernando prevede, e sollecita, il coinvolgimento di "terzi": lungo questa prospettiva, emergono la figura di A. A. Crosse, bonario enigmista, alla cui vittoria nel concorso bandito dal "Times" è legata la possibilità di realizzare il matrimonio tra i due, e soprattutto quella dell'ingegnere navale Álvaro de Campos, figura negativa su cui torneremo più avanti. Qui invece preme sottolineare che per Ofélia, che si firma, in una lettera del 19 marzo 1920 "Ofélia Queiroz (Pessoa)", aggiungendovi l'interrogativo "quando será?" (*Cartas de amor*, 2012: 44), si apre un orizzonte d'attesa, un'attesa nella quale non assistiamo soltanto allo sviluppo del tempo esterno alla giovane, ma anche a una sua sostanziale modificazione di statuto ontologico: "O amor de Ofélia [...] entrou no jogo dos heterónimos" (Nogueira, 2007: 140). Ciò comporta una reduplicazione della natura della giovane: da un lato, la creatura in attesa, attesa simbolicamente rappresentata dal suo sbirciare dalla finestra le eventuali epifanie di Fernando; dall'altro, una creatura amante che si avverte ontologicamente separata dall'amato, separata da uno spazio incolmabile, dove le lettere ben più che essere ponti attraverso la distanza, sono significanti di questa stessa distanza. Come scrive Pessoa il 23 marzo 1920: "As cartas são sinais de separação – sinais, pelo menos, pela necessidade de as escrevermos, de que estamos afastados" (*Cartas de amor*, 2012: 53). Laddove per Fernando la separazione è condizione ontologica, necessità da accogliere, perché solo in questa accettazione risiede la libertà, per Ofélia la separazione è condizione temporale, che deve essere volontaristicamente superata, negata. Ma per Pessoa la distanza rimane, impossibile da denegare. Al massimo, si può rimediare attraverso la finzione : "Mas eu pedia-te apenas que *fingisses* esses carinhos, que *simulasses* algum interesse por mim" (*Cartas de amor*, 2012: 68).

Ancora più esplicita l'operazione di "eteronimizzazione" di Ofélia nella lettera del 5 aprile 1920: "Sabes? Estou-te escrevendo mas *não estou pensando em ti.*" (*Cartas de amor*, 2012: 77). Ofélia è una forma, una configurazione del vissuto di Pessoa, la sua autonomia ontologica viene negata ed è pensata solo all'interno di un ricordo, dell'*Erlebnis* di Fernando. Nella stessa lettera, si assiste a una svolta nella navigazione condotta da Pessoa tra Ofélia e Álvaro de Campos, di cui ormai accoglie la metafisica paradossale (Tabucchi, 1975: 175-179; Tabucchi, 2009[3]: 54-59). L'ingegnere navale, il *vilain* della storia, diviene una presenza sempre più costante e ingombrante nel rapporto fra i due innamorati, suscitando immediatamente la reazione feroce di ripulsa da parte di

Ofélia, che nella lettera del 6 aprile 1920, indirizzata significativamente a "Monsieur Ferdinand Personne" – a indicare Fernando non tanto come persona, quando piuttosto come spazio vuoto nel quale si muovono figure (Ofélia stessa, Campos) dotate di dinamiche autonome e confliggenti – esclama: "tenho-lhe um […] ódio […] cego" (*Cartas de amor*, 2012: 80). Fernando è insieme personaggio di una scena che si svolge in un teatro particolare: quello della dimensione ipertrofica, del suo Sé. È anche il regista della rappresentazione, dove si muovono figure che emergono dalla sua anima, quell'*atanòr* nel quale si realizza la grande opera alchemica della nascita degli eteronimi (Pessoa 2001[4]: 58).

Anticipato da un accenno della lettera del 27 aprile 1920, il 31 luglio 1920 si avvia un movimento a catastrofe che conduce alla conclusione di questa prima fase della relazione: se accogliamo le osservazioni di Tabucchi, secondo cui la vicenda tra Ofélia e Fernando si presenta in realtà nelle dimensioni di un vero e proprio matrimonio – matrimonio borghese, con le sue piccole sicurezze, le sue piccole intimità – che si doveva esaurire "nella *pura* idea o nella pura *struttura* matrimoniale", dove la banalità dell'Amore ("il codice minacciosamente stupido dell'Amore"), deprivata della materialità del talamo, poteva così ergersi a realtà platonicamente iperurania (Tabucchi, 2009[3]: 95, 94); e compiamo questa operazione, ecco che la miseria della occasione e la dimensione profonda, drammatica, dell'addio stonano, ma come una dilacerazione voluta, come una dissonanza che polemicamente, radicalmente aggredisce la struttura armonica della realtà. Certo, Ofélia non ha approfittato della "coincidência engraçadíssima" di un incontro casuale e l'ha ridotto a uno scambio di sguardi, preferendo accompagnarsi alla propria sorella, chiudendosi nella cerchia degli affetti familiari, ed emarginando di fatto Fernando (*Cartas de amor*, 2012: 171). Ma la piccola dissonanza, il dispetto di un episodio in fondo rimediabile, avvia un processo di distanziazione di Fernando: la tela di fondo si lacera, la scena è irrimediabilmente divisa e uno dei protagonisti addita il suo essere oramai in un mondo altro: il 15 ottobre Fernando comunica l'intenzione di entrare in una casa di salute per sottoporsi a un trattamento, che gli consenta di "resistir à onda negra que me está caindo sobre o espírito" (*Cartas de amor*, 2012: 188). Vale forse la pena di indicare come la struttura logica di questa lettera anticipa la logica della lettera di rottura del 29 novembre, nel gesto di porre un esasperato *pathos* della distanza tra il mondo terreno, del quotidiano, del transeunte, e il mondo altro, consapevole di questa caducità, alla quale è sottratto, ma, si badi, l'esenzione dal fluire del tempo, non è affatto una felicità iperurania, quanto

l'assunzione di una perdita costante, di un *manque*, e del senso di tale *manque*, che sostanzia l'essere ontologico dell'ente "superiore". L'argomentare di Pessoa apre con un movimento che ricalca l'inizio di un celebre testo dell'amato gesuita António Vieira (Vieira, 1983: 24):

> O Tempo, que envelhece as faces e os cabelos, envelhece também, mas mais depressa ainda, as afeições violentas. A maioria da gente, porque é estúpida, consegue não dar por isso, e julga que ainda ama porque contraiu o hábito de se sentir a amar. Se assim não fosse, não havia gente feliz no mundo. As creaturas superiores, porém, são privadas dessa ilusão, porque nem podem crer que o amor dure, nem, quando o sentem acabado, se enganam tomando por ele a estima, ou a gratidão, que ele deixou. […] Se a vida, que é tudo, passa por fim, como não hão-de passar o amor e a dor, e todas as mais cousas, que não são mais que partes da vida? (*Cartas de amor*, 2012: 192)

In questo testo, dove si è sottolineato soprattutto l'accenno ad affiliazioni settarie e misteriosofiche di Pessoa, ad autorità superiori che ne determinerebbero le scelte, in realtà pulsa, dolorosa, la consapevolezza del trascorrere dei sentimenti lungo il grande flusso del tempo. Della vita che passa. L'autorità superiore, ineludibile, è la struttura stessa della realtà colta lungo un ferreo vincolo di necessità-libertà, secondo la filosofia di impronta neostoica che fu di Pessoa: nell'immagine conclusiva della lettera, allora, cogliamo un amore che, irrimediabilmente passato, e quindi ormai nello spazio della necessità, accetta questa sua condizione, come sua libertà, e quindi rinuncia al rancore, al rimpianto, e da questa dialettica conserva una immagine di dolcezza, "a memória profunda do seu amor antigo e inútil" (*Cartas de amor*, 2012: 193). La scena è dilacerata: Ofélia, ricondotta al mondo della necessità, rimane nel nuovo spazio scenico di Fernando come "memória viva de un passado morto, como todos os passados" (*Cartas de amor*, 2012: 192-193).

2.

La seconda fase della vicenda di Ofélia e Fernando si apre con uno sberleffo: l'epistolario del 1920 conteneva la richiesta di Ofélia, ripetuta e mai soddisfatta, di ricevere una fotografia di Pessoa. Attraverso l'amico poeta Carlos Queiroz, cugino di Ofélia, Fernando fa pervenire alla giovane quella foto, ormai divenuta famosa, in cui viene ritratto nei locali della ditta Abel Pereira da Fonseca in atto di bere un bicchiere di vino; a sottolineare l'intento scherzoso, concorre la dedica "Fernando Pessoa, em flagrante delitro". Il gesto verrà replicato, nel corso della vicenda, con l'invio di una foto del neonato Fernando Pessoa. Di fronte all'iniziativa della giovane donna, di

riannodare un rapporto epistolare, si pone la risposta di Fernando, dell'11 settembre 1929. Una risposta che si articola su due momenti: da un lato, Pessoa disconosce la propria identificazione con l'immagine di un vagabondo ("meliante"), sosia dello stesso Fernando o, meglio, "o irmão gémeo que não tenho" (*Cartas de amor*, 2012: 200), lungo un processo argomentativo che decostruisce ogni identificazione fondata sulla somiglianza del parlante e del ritratto. Pessoa non può essere – nonostante la provocatoria indicazione in calce alla fotografia – quell'ente riprodotto poiché Pessoa parla da un altrove, da un luogo radicalmente altro, che comunque coincide con Pessoa stesso. Una *flânerie* che non trova momento di ritorno, che non vuole momento di ritorno, giacché essa stessa è costituente dell'Io: "Ao meu exílio, que sou eu mesmo" (*Cartas de amor*, 2012: 200).

Ma fin dalle prime battute di questa rinnovata relazione, qualcosa è modificato rispetto alla prima vicenda: come si è rilevato, in quella fase era preminente il ruolo della vista – sia nel gesto dell'occhio che segue le righe della lettera sia nell'atto dell'occhio colpito dalle ubique epifanie degli innamorati, lungo una trama di puntuali complicità; ma ora è lo stesso Fernando che sottrae fondamento a quel senso egemone, un senso che, per la sua debolezza, diviene inaffidabile nel compito supremo di stabilire l'identità dell'altro: "Vi-a […] só de soslaio, e os desgraçados que usam óculos têm o soslaio imperfeito" (*Cartas de amor*, 2012: 201). La seconda fase della vicenda tra Fernando e Ofélia sarà invece dominata dalla presenza della parola, dall'egemonia dell'udito, della parola detta e ascoltata. Una parola mediata dallo strumento telefonico che, nel momento in cui sembra consentire il dialogo degli innamorati, può anche porsi in contraddizione con questo dialogo stesso: giacché l'atto del telefonare – a differenza della conversazione diretta - contempla in sé la possibilità dell'assenza. Lo indica Fernando stesso: "Prefiro falar, porque para falar é preciso estar-se presente – ambo presentes, salvo nesse caso infame do telefone, onde há vozes sem caras" (*Cartas de amor*, 2012: 203). Si viene così delineando quello che sarà il *leitmotiv* di questo secondo movimento amoroso: Ofélia di fronte all'assenza della voce, al silenzio che diviene tratto distintivo della presenza di Fernando – un non esserci attorno al quale si raccoglie l'animo di Ofélia, attorno a una voce dalle infinite possibilità, ma che pur tuttavia permane sconsolatamente muta – inizia a comporre unilateralmente un carteggio, nel quale insieme alla voce latitante di Fernando, minuziosamente costruisce il proprio presente e avanza l'immagine di un futuro *casal*, insieme oggetto di desiderio e immagine consolatoria. Un sogno, una illusione in fondo percepita come tale, e alla

quale si aggrappa con disperata tenacia, a misura che avverte la controparte farsi evanescente: “Só sei é que vai ser uma tortura para mim, e que os dias me vão correr sem interesse de qualidade alguma, e cada dia que passa, é mais um que o não o vejo, sem quase saber de si, onde está, o que faz […]” (*Cartas de amor*, 2012: 212). Una speranza senza fiducia, la consapevolezza di “ficar assim a vida inteira, em *condenação perpétua*” (*Cartas de amor*, 2012: 217).

Si colloca in questo torno di tempo la singolare lettera del 25 settembre 1929, in cui interviene in prima persona l’eteronimo Álvaro de Campos, il quale, a nome del “abjecto e miserável indivíduo chamado Fernando Pessoa” ingiunge a Ofélia i cinque singolari divieti, dove la preoccupazione per le condizioni di salute della giovane, in luogo di essere sintomo di una affettuosa partecipazione, si denuncia come un tentativo di intromissione nel rapporto di coppia, con una volontà di controllo e dominio, che Ofélia percepisce immediatamente, rigettando *ad inferos* l’odiato eteronimo. Nello stesso momento, nel tentativo di scardinare l’identificazione tra l’ingegnere navale e Fernando, viene riproponendo a quest’ultimo, con gesto disperatamente ingenuo, un’altra di quelle immagini di futuro, di quelle luminose costruzioni nelle quali si rinchiude, nel solipsismo irriducibile del sogno: “A mim encanta-me só a ideai de o vir a ser [mulherzinha de Fernando], de viver consigo uma vida inteira, sempre muito amigos e carinhosos!” (*Cartas de amor*, 2012: 225). Ma proprio l’aver accettato in tal maniera il ruolo di figura dell’immaginario di Fernando, di divenire personaggio del suo gioco, depotenzia Ofélia rispetto all’altra figura mentale, quella dell’eteronimo, di cui individua – e paventa – la natura di concretizzazione della *part maudite* dell’amato, ma con il quale condivide la stessa struttura ontologica, in una tensione bipolare.

In questo momento, di estrema lucidità e insieme di coinvolgimento totale da parte di Ofélia nel gioco di Fernando, Pessoa, ponendosi ancora una volta – come nella precedente lettera di rottura – altrove, contrappone ai progetti di Ofélia il programma di una vita dedicata alla realizzazione di una opera letteraria:

> a minha vida gira em torno da minha obra literária […]. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário […]. È preciso que todos, que lidam comigo, se convençam de que sou assim, e que exigir-me os sentimentos, aliás muito dignos, de um homem vulgar e banal, é como exigir-me que tenha olhos azuis e cabelo louro […]. Resta saber se o casamento, o lar […] são coisas que se coadunem com a minha vida de pensamento. Duvido. Por agora, e em breve, quero organizar essa vida de pensamento e de trabalho *meu* (*Cartas de amor*, 2012: 230).

Un ultimatum. Rassegnata, Ofélia sembra accettare il duro programma di Fernando, rivendicando a sé la comunicazione attraverso la scrittura e lasciando all'interlocutore la libertà della comunicazione telefonica, assunta nella sua piena aleatorietà. Ma è proprio in questo squilibrio che matura la sconfitta della giovane donna, una sconfitta denunciata nella stessa materialità della scrittura, dove la piena dei sentimenti si esprime nell'uso di parole, frasi intere in maiuscolo, in uno scontro dialettico tra l'urgenza del comunicare, del dirsi, del raccontarsi e la curvatura solipsistica di uno strumento che non trova interlocutore: "por vezes não sou eu que falo, não sou eu que ando, não sou eu que governo em mim" (*Cartas de amor*, 2012: 239). In questa situazione allucinatoria, dove Ofélia viene continuando la costruzione di illusori futuri infondati, di un'utopia d'amore, la stessa scrittura si viene destrutturando, perde senso, si disgrega: "Isto não é uma carta, é uma casa desarrumada" (*Cartas de amor*, 2012: 275). Fino all'addio del 7 dicembre 1930, quando Ofélia accetta pienamente il suo ruolo di personaggio nel gioco di Fernando, ma con ciò stesso lo attraversa, nel momento in cui denuncia l'inanità dei suoi stessi sogni di vita comune: nelle parole di Ofélia, la vicenda sua e di Fernando si trasforma decisamente in una *pièce* teatrale, dove i protagonisti, trasformati in burattini, in bambole agite da una realtà superiore, perdono anche l'elemento primordiale della propria identità, la differenza sessuale: "Adeus minha boneca – porque o Nininho também é menina" (*Cartas de amor*, 2012: 343).

BIBLIOGRAFIA

*Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*, edição de Manuela Parreira da Silva, Porto, Assírio & Alvim, 2012;

Nogueira, M., "Afectos, amizades, curiosidades – o andaime", in *A arca de Pessoa. Novos ensaios*, organização de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007, pp. 137 – 145;

Parreira da Silva, M., "Nota Introdutória", in *Cartas de amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*, edição de Manuela Parreira da Silva, Porto, Assírio & Alvim, 2012, pp. 5 – 10;

Pessoa, F., *Cartas de amor*, edição de David Mourão-Ferreira, preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz, Lisboa, Ática, 1978;

Pessoa, F., *Pagine esoteriche*, a cura di Silvano Peloso, Milano, Adelphi, 2001[4];

Tabucchi, A., “Interpretazione dell’eteronimia di Fernando Pessoa”, in “Studi mediolatini e volgari”, XXIII, 1975, pp. 139 – 187;

Tabucchi, A., *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 2009[3];

Vieira, A., *Livro anteprimeiro da história do futuro*, edição crítica de José van den Besselaar, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983.

# LA PARITE PROFESSIONNELLE DANS L'UNIVERSITE : QUELLE PLACE DE LA FEMME ENSEIGNANTE ?

*Maria Boujaddaine*
*Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan*

ABSTRACTS
La femme enseignante dans l'université constitue –t-elle une préoccupation majeure pour l'enseignement supérieur? Une question à laquelle les pouvoirs publics ont accordé un intérêt particulier, surtout que cette question interpelle le problème de l'égalité des chances : Homme et femme et l'approche genre lancée dans toutes ses politiques publiques. En effet des avancées notables ont été réalisées par les pouvoirs publics, au cours de cette dernière décennie, pour promouvoir les droits de la femme et garantir sa citoyenneté dans le processus de développer un Etat de Droit moderne, ayant pour fondements d'assurer le principe de l'égalité des chances et d'œuvrer à la réalisation de la parité entre Homme et Femme. Mais cela ne peut occulter le fait que la place de la femme soit encore loin d'atteindre ses objectifs, et que les femmes ont plus de des difficultés pour atteindre des postes de responsabilité, précisément au sommet de la hiérarchie. Ces inégalités sont plus frappantes et difficilement admises au sein de l'université, perçue comme un lieu de transmission de valeurs égalitaires démocratiques et ouverte sur la société. Pour bien comprendre cette inégalité professionnelle au sein de l'université, en l'occurrence, la place de la femme enseignante, il est fort important de s'arrêter sur les différents paramètres : la discipline et ses effets, l'évolution des effectifs enseignants dans le temps, les étapes du déroulement de sa carrière, en prenant en compte tous les facteurs subjectifs et objectifs, surtout l'influence de la vie familiale sur la vie professionnelle, pouvant retarder sa promotion et sa réussite. Donc, il faut mener une étude approfondie faisant appel aux origines du problème (préjugés préétablis, idées stéréotypes, une mentalité patriarcale et fortement masculine). Quel rôle l'université peut jouer pour faire reculer les inégalités et se présenter comme réfèrent sur toutes les questions sociétales. Notre propos essayera de mettre en évidence ce que peu apporter réellement la femme enseignante à l'université, et ce dans une optique de transformer les différences hommes-femmes en facteurs de performance.

Teaching women in the University is - t - it a major concern for higher education? A question to which public authorities have granted a particular interest, especially as this issue concerns the problem of equal opportunities: man and woman and the gender approach in all of its public policies. Indeed notable progress has been made by the Government in the last decade, to promote women's rights and guarantee his citizenship in the process of developing a modern State of law, with the foundations to ensure the principle of equality of opportunity and to work towards the achievement of parity between men and women. But it cannot disguise the fact that the place of women is still far from achieving its objectives, and that women have more difficulties to achieve positions of responsibility, precisely at the top of the hierarchy. These inequalities are hardly accepted and most striking within the University, seen as a place of transmission of egalitarian democratic values and open society. To properly understand this professional inequality within the University, in this case, the place of the woman teacher, it is very important to dwell on the various parameters: discipline and its

effects, the evolution of teachers staff in time, the steps in the course of his career, taking into account all factors subjective and objective, especially the influence of family life on the professional lifethat can delay his promotion. Therefore, we must conduct a comprehensive study involving the origins of the problem (predetermined prejudices, stereotypes, a heavily male and patriarchal mentality ideas). What role the University can play in reducing inequalities and to appear as reference on all societal issues. Our purpose will try to highlight what little actually bring the woman teacher at the University, and in order to transform the gender in performance considerations.

KEYWORDS
Equal opportunities, professional parity, the University's role, women's rights fight against discrimination.
Égalité des chances, parité professionnelles, rôle de l'université, droits des femmes, lutter contre les discriminations.

Devant une dynamique universelle visant une plus large participation des femmes à la prise de décision politique et publique, le Maroc s'y inscrit, en œuvrant à instaurer un Etat de Droit, démocratique, développé, moderne et juste.

Sachant que l'inscription du Maroc dans cette dynamique n'est qu'un prolongement d'un processus démocratique engagé depuis les années 90, et a entrainé une prise en compte plus importante de la question de l'égalité homme et femme, et le lancement par les pouvoirs publics d'une politique volontariste de promouvoir les droits de la femme dans le sens de l'égalité des sexes.

A cet effet le principe d'égalité, équité, justice est bien consacré constitutionnellement, plusieurs articles constitutionnels œuvrent à la réalisation de l'égalité entre Homme et Femme. (dans la constitution 2011, le statut de la femme occupe une place considérable, dés son préambule, le Maroc s'engage à « bannir et combattre toute discrimination à l'encontre de quiconque, en raison du sexe », il vient par la suite d'autres articles 19, 34,35 … Article 19 par exemple dispose que : « l'homme et la femme jouissent, à égalité, des droits et libertés à caractère civil, politique, économique, social, culturel et environnemental, énoncés dans le présent titre et dans les autres dispositions de la constitution ainsi que dans les conventions et pactes internationaux dument ratifiés par le Royaume, et ce, dans le respect des dispositions de la constitution, des constantes et des lois du Royaume. L'Etat marocain œuvre à la réalisation de la parité entre les hommes et les femmes. Il est crée à cet effet, une autorité pour la parité et la lutte contre toute forme de discrimination. » d'après la constitution marocaine 2011 ;).

C’est qu’une société démocrate et citoyenne ne peut se réaliser sans lutter contre toute sorte de discrimination, et cela ne se fait sans la réalisation de l’équité et de l’égalité entre Homme et Femme. De ce fait, la question de l’égalité, équité et parité prend sa dimension même dans le développement humain. D’où la nécessité d’intégrer l’approche genre dans toute politique publique.

Dans cette perspective, de multiples actions entreprises par les pouvoirs publics traduisent l’engagement effectif du Maroc pour promouvoir l’égalité. Ce qui explique qu’un changement est entrain de se dessiner et de se faire. En effet des avancées importantes sont enregistrées au niveau juridique et institutionnel à savoir code de la famille, code de travail, code pénal, code électoral ……

Toutes ces actions entreprises œuvrent à la réalisation et au respect des énonciations du principe consacré constitutionnellement ainsi aux principes internationaux inscrits dans les conventions internationales relatives aux Droits Humains.

Mais tous ces efforts ne peuvent occulter le fait que la place de la femme soit encore loin d’atteindre ses objectifs, et que les femmes ont plus de difficultés à arriver aux postes de responsabilité. Ces inégalités sont encore plus frappantes et difficilement admises au sein de l’université, censée être un lieu de transmission de valeurs égalitaires, démocratiques, et ouverte à la société.

Et pour comprendre ces inégalités professionnelles au sein de l’université, en l’occurrence la place qu’occupe la femme enseignante, il est fort important de s’arrêter sur un certain nombre de points sur lesquels le blocage persiste.

Sur ce point des questions s’imposent.

Cette reconnaissance juridique est-elle conforme à la réalité ?

Est-ce qu’il suffit d’adopter des lois, ou bien faut-il veiller à ce qu’elles soient appliquées ?

Pour répondre ; il faut commencer par admettre que la question de l’égalité n’est pas seulement une question de lois ; sinon comment peut-on expliquer les résistances au changement ?

Certes la loi est l’image d’une société, d’un projet de société et même d’une civilisation, mais elle n’est qu’un point de départ.

Il faut travailler sur une prise de conscience à ce que ces résistances au changement sont dues aux stéréotypes véhiculés par tous, Homme et Femme et qui sont

le produit de tout un héritage lointain, intériorisé, et qui se logent dans les attitudes, les comportements et les représentations.

Cette prise de conscience d'une telle situation, pousse sans doute à lutter contre ces stéréotypes.

Le travail sur les mentalités et la prise de conscience sont d'une grande importance pour réaliser une évolution effective et atteindre une mutation profonde des rapports entre F et H.

Ces stéréotypes nourrissent les inégalités, et la persistance des inégalités ralentissent tout développement souhaité.

D'où l'impératif, de poursuivre la lutte et travailler sur l'amélioration du statut de la femme, à laquelle toute la population surtout féminine aspire, doit passer par l'enseignement et la recherche, c'est-à-dire doit passer par l'université.

Notre propos sera scindé en deux volets principaux à savoir le rôle de l'université dans la mise en exergue la question de l'égalité, et finir par s'interroger sur la place de la femme enseignante à l'université Abdelmalek Es Saadi tout en essayant de soulever les facteurs dits objectifs et subjectifs paralysant la mise en œuvre le principe d'égalité et parité entre H et F.

Nous constatons que traiter la situation de la femme enseignante au sein de cette université (UAE) est identique aux autres universités.

## A- LE ROLE DE L'UNIVERSITE POUR LA PROMOTION DE L'EGALITE ENTRE H ET F:

Certes, nous assistons récemment à une féminisation de la fonction publique et à une augmentation des effectifs féminins dans diverses professions, même ceux réservés jadis, aux hommes. Elles ont en effet réussi à prouver leurs compétences, à s'imposer, voire même à devancer les hommes. Mais ces chiffres et les données statistiques ne signifient pas l'existence d'une parité et équité.

Sans doute, depuis quelques années certaines femmes ont pu occuper des hautes responsabilités, mais cette progression quoiqu'elle est lente, elle est importante au regard de longues années d'exclusion.

De là, L'enseignement supérieur et la recherche a joué et peut toujours jouer un rôle primordial pour mettre en exergue la question de l'égalité entre les Femmes et les Hommes.

C'est que toutes les recherches dans l'enseignement supérieur sur toute question pertinente et tout sujet d'actualité sont l'œuvre des universitaires (d'ailleurs tous ces

décideurs politiques, économistes et ces cadres sont issus des établissements universitaires des champs disciplinaires divers) vu le rôle capital que peut l'université prendre pour le développement d'un pays.

A cet effet, l'université se présente comme un critère de référent sur toutes les questions sociétales (scientifique, juridique, économique, politique, sociale…) par le fait de produire des connaissances, des réflexions, des projets, des études, des écrits…

Et c'est pour cela, conscients des enjeux, les responsables marocains ont à maintes reprises souligné le rôle primordial de la recherche dans le développement et le progrès du pays.

L'université doit se positionner comme un pôle de ressources, elle doit constituer le premier fournisseur du pays en chercheurs. Quoique faire de la recherche au Maroc est une chose ni simple ni aisée. Elle se heurte à de multiples obstacles dont la pauvreté des moyens, la dispersion des efforts et un manque flagrant de concertation entre les chercheurs. Cette situation s'avère plus aigue pour la recherche sur les femmes. Pourtant les chercheurs ne restent pas à l'écart et ne baissent pas les bras pour autant et les chercheurs femmes encore moins, parce que l'amélioration du statut de la femme à laquelle toute la population féminine aspire, passe par la recherche scientifique.

Dans cette perspective, l'enseignement supérieur et la recherche doit contribuer à faire reculer les inégalités qui se nourrissent des préjugés et stéréotypes.

Donc la lutte contre les inégalités a besoin de l'apport des recherches et chercheurs pour élucider les préjugés et discriminations se cachant derrière les idées reçues.

Mais cet apport est lié c'est-à-dire de la recherche scientifique (dans la variété de ses champs, sa vitalité et sa portée) aux progrès de l'alphabétisation des femmes.

Parce que la détention du savoir et l'accès à la formation ont permis aux femmes de franchir des espaces jadis interdis.

La recherche féminine s'inscrit dans cette optique et elles sont l'œuvre de tous les chercheurs sans distinction du sexe. Reconnu comme une des « priorités au sein de la recherche commandité par les organismes internationaux et nationaux pour le développement » (Bourquia Rahma,1997, « les femmes :un objet de recherche »,études féminines :Notes méthodologiques, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, p.13-24.).

Par la recherche, des éclaircissements sont présentés et font soulevé que malgré l'affirmation de l'égalité juridique, il y aune inégalité de fait générée par la situation

socio économique, l'impact des traditions, l'analphabétisme et la pauvreté. D'où l'importance des stratégies de développement de la condition de la femme dans les perspectives de l'instauration d'une égalité effective de genre et de faire des femmes un acteur de développement.

Donc, il s'agit d'admettre l'existence d'un écart entre ce qui est lancé juridiquement et la réalité. Parce que la question de l'égalité H/F n'est pas seulement une question de lois mais il s'agit d'un travail dur qui interpelle tous les efforts.

Et étant donné l'enseignement supérieur et la recherche, ou bien l'université est un lieu de transmission de valeurs égalitaires et démocratiques peut et doit apporter sa pierre au débat public sur l'égalité entre les femmes et les hommes.

L'apport de l'université reste efficient pour mettre en évidence la question de l'égalité surtout la parité professionnelle.

Si les femmes sont de plus en plus présentes dans divers champs disciplinaires, elles sont quasi absentes dans le monde de la recherche et les instances de décision au sein de l'université. Or, tous les indices témoignent que malgré les efforts entrepris une quasi absence des femmes actives dans ce secteur capital est bien remarquable.

En effet, en dépit d'une féminisation certaine du corps enseignant à l'université, la proportion des enseignantes universitaires dans l'effectif global reste modeste si non timide.

Cette féminisation ne signifie pas pour autant l'existence d'une égalité des chances et parité en matière d'accès à des responsabilités, surtout que l'égalité entre H et F est une valeur fondamentale, il est un critère de référence pour mesurer la démocratie et le développement d'un pays.

Toutefois, aucun développement ne peut être envisagé, aujourd'hui sans l'intégration et l'habilitation des femmes dans le processus politique, économique, social et culturel.

C'est que la question du genre prend sa véritable dimension dans le cadre du développement humain, car la persistance des inégalités et la faible capacité des femmes ralentissent le développement.

C'est dans ce sens là que l'enseignement supérieur doit contribuer à alimenter et à développer davantage la recherche sur la femme.

Un intérêt si important est bien manifesté par des chercheurs Hommes et Femmes, il faut souligner que les études féminines ne sont pas la chasse gardée du corps

enseignant féminin, beaucoup d'enseignants Hommes s'y intéressent et certains mêmes, en font leur préoccupation majeure.

Les recherches sur les femmes sont l'œuvre d'universitaires des deux sexes qui s'intéressent à l'amélioration du statut des femmes.

L'approche de la question de l'égalité de sexes passe par la nécessité de comprendre les relations sociales qui existent dans les rapports hommes-femmes

Il serait l'œuvre des recherches de s'interroger sur ces inégalités surtout au sein de l'université et se poser la question sur cette présence/absence des femmes dans les instances de décision ainsi que dans la recherche..

Pourtant, il faut reconnaitre que l'évolution de femmes enseignantes en nombre ne reflète pas l'inégal accès des femmes aux postes de responsabilités !!!

Peut-on comprendre par là que les femmes ont plus de difficultés que les hommes pour atteindre des postes de responsabilité ?

Quelles sont les causes derrière cet inégal accès aux postes de responsabilités ?

Quels sont les obstacles rencontrés par les femmes ? Et comment agir ?

Il s'agit de s'interroger sur les raisons de cette faible représentation des femmes aux postes de décision ?

Pour répondre à toutes ces questions, il est nécessaire de s'arrêter sur les facteurs objectifs ainsi que subjectifs qui constituent des obstacles dans son parcours professionnel.

Dans la même perspective, et pour bien refléter et même concrétiser la réalité nous allons se baser sur des statistiques concernant l'université Abdelmalek Es Saadi.

B- LA PLACE DE LA FEMME ENSEIGNANTE DANS L'UNIVERSITE ABDELMALEK ES SAADI:

La présence de la femme enseignante dans l'université Abdelmalek Es Saadi certes est en perpétuel évolution.

En effet, en dépit d'une féminisation certaine du corps enseignant à l'université, la proportion des enseignantes universitaires dans l'effectif global reste modeste.

C'est que les femmes sont peu nombreuses dans certaines disciplines sinon quasiment absentes dans d'autres. Les statistiques présentées au tableau1 relatif au corps des enseignants à l'UAE, donnent une idée claire sur la place de la femme dans l'université.

Une étude fine de données statistiques est préalable vue son utilité pour comprendre les origines de telle situation. Il est fort important d’entamer une analyse de différents paramètres.

Toutes les données quantitatives que nous avons pu avoir de la présidence traduisent ce paradoxe de présence et absence de la femme enseignante, à savoir que sur un total de 753 enseignants, on trouve 147 femmes enseignantes.

L’université UAE a été créée en 1989, les femmes qui ont pu accéder aux postes de responsabilité surtout aux postes de doyen sont au nombre de trois.

Lorsqu’on dit qu’au Maroc les femmes constituent la moitié de la population totale et que l’égalité d’accès des filles à l’enseignement sur le plan légal est acquise, on ne peut que s’étonner devant cette infériorité numérique des femmes dans la recherche

Université Abdelmalek Es Saadi :

| | TETOUAN | | | | | | | | | | TANGER | | | | | | | | | | LARACHE | | **TOTAL - UAE** | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | FS | | L | | P | | NS | | NSA-Té | | ST | | D | | NCG | | NSA-Ta | | SRFT | | FPL | | | |
| | +F | | +F | | +F | | +F | | +F | | +F | | +F | | +F | | +F | | +F | | +F | | **+F** | **F** |
| PES | **39** | **0** | **4** | | | | **7** | | | | **3** | **2** | | | | | | | | | | | **03** | **41** |
| PH | **4** | | **2** | | | | | | | | **0** | **1** | **6** | | | | | | | | | | **26** | **24** |
| PA | **2** | **2** | **4** | | **3** | **1** | **3** | | **0** | | **1** | | **1** | | **7** | | **4** | | | | **5** | | **79** | **67** |
| MA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | **0** |
| Prf- 2C | | | | | | | **6** | | | | | | | | | | | | | | | | **2** | **15** |
| A | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **Pragrégés** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Autres | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **TOTAL** | **85** | **7** | **25** | **7** | **0** | **4** | **4** | | **2** | | **57** | **2** | **3** | | **0** | | **4** | | **7** | | **6** | | **53** | **147** |

Source : service des statistiques UAE.

D’après ces chiffres et statistiques, il est intérêt de comprendre pourquoi cette faible présence et représentation ? et on réalise les inégalités frappantes au sein de l’université ?

Est-ce que les femmes ne se présentent pas ou ne sont pas promues ?

Cette sous représentation des femmes varie aussi selon les disciplines, dans certaines, elles sont bien présentes tandis que dans d’autres sont quasiment absentes.

Donc Ces inégalités existantes au sein de l'université sont identiques aux inégalités dans la société. L'université demeure une petite société, elle reflète tous les paradoxes existants et les conflits sociaux, elle comprend en elle toutes les composantes de la société.

Mais la question qui se pose : comment ces inégalités sont-elles justifiées au sein de l'université sachant que cette dernière devrait jouer un rôle capital pour élucider les inégalités et travailler sur la réalisation de l'équité, l'égalité et parité ?

Le problème de l'égalité et la parité professionnelle au sein de l'université est si présent, et il faut s'interroger sur les facteurs, obstacles rencontrés qui sont de deux sortes, à savoir facteurs objectifs et facteurs subjectifs.

- LES FACTEURS OBJECTIFS :

La visibilité de la femme enseignante dans l'université se fait par sa présence dans les établissements universitaires à donner des cours dans l'amphi et même la classe, à enseigner et à encadrer.

Donc dans ces lieux la femme enseignante est bien visible et alors elle est présente, par contre dans les lieux de décision sont peu présentes pour ne pas dire absentes, alors invisibles.

Peut-on dire que l'espace universitaire se découpe et se hiérarchise selon les positions de chacun.

Femmes dans l'université ce qui veut dire à l'intérieur.

Hommes dans les instances de décision (Conseil de la faculté, de l'université, responsabilité chef de département, chargé de coordination… et peut accéder aux postes de Doyen ou vice- doyen, directeur, centre d'études et de recherche…

Cela mène à se poser une autre question concernant la répartition du travail entre enseignement et recherche se fait-il de la même manière entre Homme et Femme ?

Il faut reconnaître qu'il y a du mal à concilier les deux volets pour femme professeur.

Généralement, les femmes s'investissent davantage dans l'enseignement que dans la recherche. C'est que l'enseignement est un élément important pour Femme enseignante que l'Homme.

Cet effort fourni dans l'enseignement n'est pas bien comptabilisé lors de la promotion et de l'avancement dans sa carrière professionnelle ;

La recherche masque alors tout l'investissement des femmes dans le domaine de l'enseignement, et donc, elles sont par là généralement en retard par rapport aux hommes dans le déroulement dans de leur carrière.

Que peut-on conclure ou bien que peut-on comprendre par là ?

On comprend par là que les femmes enseignantes sont actives à l'intérieur de l'université, si comme elles se sentent mieux dedans de la faculté.

Il s'agit d'une transposition d'un espace privé à l'espace public.

L'espace de l'université ne devient- il pas un lieu central où les femmes sont entrain de revivre un espace privé ? C'est pour cela tout effort déployé à l'intérieur reste invisible. Cette situation ressemble au travail domestique qui n'est ni comptabilisé ni invisible.

Par contre les Hommes déploient leurs efforts à créer des réseaux, des contacts, des partenariats. Ils sont censés de chercher à être visibles en dehors des mûrs de l'université.

C'est comme on est devant un symbole Dedans est privé et dehors est public.

On assiste là à une transposition des espaces : espace université devient espace dedans/privé c'est-à-dire espace des femmes, par contre espace dehors/public où il y a moyen et possibilité de faire des réseaux, de contact…

Il s'agit d'un lieu où s'exerce le pouvoir des Hommes ou d'un pouvoir masculin que Pierre Bourdieu, la domination masculine, seuil, 1998, p44 , appelle « la logique paradoxale de la domination masculine et de la soumission féminine, dont on peut dire à la fois, et sans contradiction, qu'elle est spontanée, ne se comprend pas que si l'on prend acte des effets durables que l'ordre social exerce sur les femmes (et sur les hommes), c'est-à-dire des dispositions spontanément accordées à cet ordre qu'elle leur impose ».

Donc les femmes sont bien visibles au sein de l'université mais invisibles dans la recherche et les lieux de décision, alors que les relations se tissent à l'extérieur, ainsi que les pouvoirs s'opèrent à l'extérieur.

De là on peut comprendre que la répartition du travail entre enseignement et recherche ne se fait pas de la même manière entre H et F.

Et il y a du mal à concilier entre enseignement et recherche pour femme professeur, par contre pour l'Homme, il peut y avoir un cumul de mandat sans que le problème se pose.

Tout simplement il y aune dissociation de sa vie prive de sa vie professionnelle, ce qui constitue un handicap pour la femme (à voir ultérieurement).

S’ajoute des idées stéréotypes et pressions sociales s’exerçant sur la femme lors de la promotion constituant par là un obstacle vers son accès aux postes de responsabilité et de bien avancer dans ces recherches.

Comme elles sont aussi invisibles dans des instances de responsabilités (conseil de lafac, de l’université..) ainsi peu d’intérêt octroyé à la question du syndicalisme, pourtant c’est une porte d’accéder à des postes stratégiques

Il est évident que c’est dans la sphère privée qu’il faut chercher les obstacles et les raisons de l’exclusion, ou parfois l’auto-exclusion des femmes de la prise de la décision publique. Les femmes ne peuvent participer pleinement à la vie publique en raison du fonctionnement de l’ordre privé.

Il faut reconnaître que par cette transposition des espaces ou bien le « glissement des espaces » sont en train de reproduire des fonctionnements qui s’opèrent dans leur espace privé.

(Comme le souligne Bourdieu : c’est oublier que le symbolique ne peut s’exercer sans la contribution de ceux qui le subissent et qui ne subissent que parce qu’ils le construisent comme tel.)

Il est bien prudent de trouver une façon d’introduire la parité dans les questions posées sur les rapports qu’Hommes et Femmes entretiennent au sein de l’université.

Hommes et Femmes doivent entretenir les mêmes rapports dans la recherche scientifique et dans l’université, parce que ces relations sont les mêmes. Toute différence susceptible d’être observée dans la réalité résulterait non pas de la nature des Hommes, des Femmes ou de la science, mais simplement de la persistance de préjugés résiduels.

Il faut parvenir à une égalité de statut en science de manière à ce que l’enseignante puisse s’investir davantage dans la recherche.

Il convient que la femme revoit la perception qu’elle a de son potentiel et ne pas se laisser influencer par des idées intériorisées et véhiculées autant par les femmes que par les Hommes.

Sont le produit de tout un héritage lointain intériorisé et qui se logent dans les attitudes, les comportements et les représentations.

Si la femme enseignante arrive rarement à réconcilier entre enseignement et recherche et cela ne peut se faire que si elle arrive à réconcilier entre vie familiale et vie professionnelle. Chose non rencontrée par les Hommes.

Vie familiale et sociale constituent d’autres freins à la promotion de sa carrière.

Ce sont des facteurs subjectifs qui méritent d'être soulevés.

- FACTEURS SUBJECTIFS :

On peut résumer les facteurs subjectifs en deux facteurs essentiels, et qui sont si présents pour la femme et rarement interrogés pour l'Homme, à savoir :

La situation familiale et sociale : cette condition est rarement neutre pour sa carrière, telle question est souvent placée au cœur des débats.

La condition de femme célibataire est bien avantageuse par rapport à celle mariée.

Statut de Femme célibataire permet d'être dans le chemin de compétition (pas d'enfants, pas de mari donc pas d'engagement familial). Elle lui permet de mieux s'investir dans son travail et devient même rivale.

Par contre pour statut femme mariée surtout « mère de famille » avec des enfants la rend visible à plusieurs titres : congés de maternité qui entraine une rupture ce qui influence son parcours professionnel, déplacement difficile et engagement difficile.

Alors que l'Homme son statut n'est jamais interrogé, vie privé est dissociée de sa vie professionnelle.

Donc l'exposition de la vie privé, malgré elle ; l'affaiblit certainement dans l'évolution de leur carrière.

Dans chaque position surtout dans l'évolution de sa carrière elle bien est repérée comme épouse, mère, donc elle subit certains stéréotypes et préjugées en les résumant « elle ne peut s'engager, n'a pas le temps de faire de la recherche….)

L'éducation des enfants, les tâches domestiques généralement non partagées sont les plus souvent assumées par la femme que par l'Homme.

Une telle situation est le produit des rapports sociaux ancrés dans la société et qui se reflètent dans chaque espace.

S'ajoute la perception et la pensée que la femme se fait sur elle-même.

Certes la recherche exige de la personne qui s'y adonne une grande disponibilité, qu'elle n'est pas en mesure d'avoir.

Il est évident que la femme trouve des difficultés pour réconcilier entre vie familiale et vie professionnelle, et pour s'en passer il faut travailler sur le changement des rapports entre H et F dans la sphère privée pour qu'il ne soit reproduise dans la sphère publique.

Et en dépit de toutes ces difficultés le peu des femmes qui ont pu réussir et atteindre des postes de responsabilité ont fait preuve de compétences.

Si la femme n'est pas visible c'est que le souci de rigueur la prédomine et entraine la peur de cumuler plusieurs fonctions et de ne pas les remplir de manière satisfaisante.

Ce souci de rigueur, de satisfaction en soi découle de souci de perfection et de rentabilité. Ce souci la pousse à écarter même le fait de s'adonner à la recherche et de se présenter aux instances de décision et par là, privilégier l'enseignement à la recherche.

Ce qui explique que la sphère publique reste largement déterminée par la sphère privée.

C'est pour cela que nombreuses femmes scientifiques travaillent durant de longues années et progressent lentement et arrivent rarement à atteindre les postes de responsabilité.

Il faut signaler que ce n'est pas un manque de compétences et que les hommes ne croisent pas des difficultés. Au contraire, eux aussi rencontrent des problèmes mais ils les expliquent différemment en les justifiants par des critères extérieurs et objectifs.

Ainsi les Hommes sont rarement reprochés de non compétence et de mal gestion.

Par contre ce type de jugement et rapprochement ressort d'une façon presque inévitable lorsqu'il s'agit d'une femme.

L'exigence des résultats performants est fondamentale pour les femmes.

Quant aux femmes, pour même les quelques rares exceptions qui ont pu accéder aux postes de responsabilité (une présidente de l'université, les quelques doyennes…), elles ont été particulièrement remarquables, courageuses, travailleuses, rentables astucieuses, plein d'énergie et ont du bon sens, comme elles ont été bien veillantes.

Parce que le souci de ne pas réussir les pousse à être trop minutieuses et habiles.

Face à tous ces problèmes, il est primordial de développer les études en genre pour arriver à changer les représentations et à favoriser la promotion de la femme enseignante dans l'université étant donnée l'université est un lieu de transmission des valeurs égalitaires et démocratiques et participer à agir sur les mentalités et favoriser les conditions du développement et de la valorisation du capital humain qui ne peut se faire si il n'est pas pris dans sa diversité.

Ainsi l'enseignement supérieur doit travailler à lutter contre ces inégalités et luttant contre le plafond de verre et cela peut se faire par la mise en œuvre des mesures en faveur de la parité et de l'égalité et par là la démocratisation de l'enseignement supérieur.

Bibliographie :

A. Ajbilou (2003), « Activité économique, vulnérabilité à la pauvreté et inégalités entre hommes et femmes », communication présentée lors de l'atelier intitulé « Femmes et hommes au Maroc : analyse de la situation et l'évolution des écarts dans une perspective genre ». Organisé par l'UNIFEM et la direction de la statistique, 18/19 Mars 2003 à Rabat.

Alami Mchichi H. « Inégalités d'accès à la citoyenneté : les discours politiques et la participation des femmes au champ politique au Maroc », communication au colloque international sur « genre, population et développement en Afrique », Abidjan, juillet 2007 ;

CEDAW 2006, Rapport du comité pour l'élimination de la discrimination à l'égard des femmes sur le Maroc.

CEDAW 2008, Rapport du comité pour l'élimination à l'égard des femmes sur le Maroc.

Daniel Lochak. *Les Droits de l'Homme, collection, thèmes et débats*, Tark éditions pour le Maghreb, 2008.

Genevieve Koubi. Et Gilles J. Gugliemi. *L'égalité des chances, Analyses, évolutions, perspectives*. Ed la découverte, collection recherche, 2000.

Mr Goulard François et Mme Marie-Paule Pileni. Rapport sur « l'égalité professionnelle entre femmes et les hommes dans l'enseignement supérieur et la recherche. » le 26 Janvier 2006.

Naciri R. « les Droits des femmes » in « 50 ans de développement humain au Maroc » 2006. www.rdh50.ma

Nations Unis. « femmes et pauvreté en Afrique du Nord » Dix-septième réunion du comité intergouvernemental d'experts(CIE) Tanger (Maroc) 3/5/ Avril 2002.

Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, seuil, 1998, p44

# LA DIVERSITE DU GENRE : QUELS ENJEUX POUR L'ENTREPRISE ?

*Samir Boujaddaine*
*Université Mohammed V, Salé*
*Ahmed Taqi*
*Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan*

ABSTRACTS
La lutte contre les discriminations a évolué aujourd'hui vers le concept de diversité, lequel consiste à favoriser la variété du personnel au sein de l'entreprise de manière à optimiser l'usage des ressources et compétences internes et externes. Dans cette optique, l'inclusion des femmes n'est plus un simple enjeu social ou sociétal, mais une opportunité économique qui peut bien avoir des effets positifs sur la performance de l'entreprise. La présente réflexion sera axée sur l'aspect genre de la diversité, ses effets sur la performance de l'entreprise, ainsi que la manière dont elle doit être accompagnée pour être correctement appréhendée.

The fight against discrimination has evolved today to the concept of diversity, which means promoting staff diversity within the company to optimize the use of resources and internal or external expertise. In this context, the integration of women is not only a social or societal problem, but an economic opportunity that could have a positive impact on business performance._This paper will focus on gender diversity, its effects on the performance of the business and how it must be accompanied to be properly applied.

KEYWORDS
Diversité, discrimination, genre, égalité des chances, performance.
Diversity, discrimination, gender equality, equal opportunities and performance

INTRODUCTION

Ces dernières années, les entreprises commencent à sentir les bienfaits de la diversité du genre, et à découvrir que la collaboration entre les deux sexes et la confrontation des différences augmentent significativement la compétitivité et la créativité. En conséquence elle est devenue un thème majeur des stratégies des ressources humaines.

La nécessité de faire appel aux femmes dans l'entreprise n'est plus donc un simple enjeu social ou sociétal, mais une opportunité économique qui peut bien avoir des effets positifs sur la performance, c'est la raison pour laquelle beaucoup d'entreprises adoptent aujourd'hui des politiques actives de féminisation de leur main-d'œuvre, et ce dans le cadre plus large d'une politique de gestion de la diversité. Ceci

nous incite à appréhender la mixité non pas comme un défi de femmes et pour les femmes elles-mêmes, mais comme un facteur de performance, de développement et de pérennité pour les entreprises.

Bien entendu, cette question de mixité n'est pas une nouveauté, toutefois, il s'agit de jeter un regard neuf sur un sujet ancien, et ce en adoptant une approche managériale. Notre réflexion sera axée sur l'aspect genre de la diversité, elle sera donc faite sous l'angle de la contribution des femmes à la performance de l'entreprise, ou pour être plus exact, sous l'angle du lien entre mixité des équipes et performance de l'entreprise.

La démarche adoptée visera à montrer comment les différences hommes - femmes peuvent constituer un atout pour la performance de l'entreprise, et comment cette dernière doit savoir bien gérer cette mixité pour pouvoir bien en tirer parti.

1. PARTICULARITES DE LA DIVERSITE DU GENRE

La diversité est un concept qui connait une grande popularité dans la société moderne, il provient du latin «diversus», qui caractérise tout ce qui est différent ou divers. Appliquée au genre humain, elle intègre la variété des profils individuels que l'on trouve en termes d'origine géographique, de catégorie socioprofessionnelle, de culture, de religion, de coutume, d'âge, de sexe, de niveau d'études, d'orientation sexuelle, et d'apparence physique.

En entreprise, la diversité est une notion qui vise à regrouper plusieurs dimensions du capital humain à l'intérieur d'une même organisation (THOMAS David A. et ELY Robin., 1996), elle reste une notion vaste et fait allusion à plusieurs sujets tels: la gestion des âges (principalement les populations junior et senior) ; l'intégration des personnes en situation de handicap, le fait religieux, les minorités culturelles, et surtout la parité professionnelle entre les hommes et les femmes (Cornet & Warland , 2008). Néanmoins, cette dernière caractéristique ne peut être positionnée au même titre que les autres, car les femmes, loin d'être une minorité, constituent la moitié de l'humanité et près de la moitié de la population active, c'est pour cette raison que le genre requiert plus d'importance, et doit être placé comme une variable transversale dans les politiques de gestion de la diversité (Barth, 2012).

La diversité du genre dépasse en effet des différences purement physiques et biologiques entre hommes et femmes pour toucher aux comportements psychologiques et sociaux, aux stéréotypes et rôles reconnus généralement à chacun des deux sexes.

Les rôles joués par les femmes au travail ont connu une évolution dans le temps marquée par trois grandes phases : la première est dite phase de tutelle, où les femmes travailleuses étaient considérées comme un segment faible du marché du travail, un segment à protéger, et auquel il faut confier des tâches auxiliaires à faible niveau de responsabilité et de pouvoir ; par la suite, grâce à la législation, et aux politiques d'égalité des chances, les femmes ont commencé à conquérir des domaines réservés aux hommes, cette phase a été marquée par l'adoption des techniques de quotas, qui positionnaient les femmes comme victimes ou ayant des faiblesses qu'elles ne peuvent surmonter que moyennant une aide spécifique. Aujourd'hui, l'idéologie de parité est en phase d'être dépassée, la société et les entreprises cherchent à mettre en valeur les différences caractérisant les deux sexes et à les exploiter dans l'optique d'en faire un levier de performance et de croissance (Peretti Jean-Marie, 2006).

Il découle de ce qui précède que les rapports des femmes travailleuses avec le monde de l'entreprise sont appréhendés selon deux approches différentes :

La première approche, qualifiée d'égalitariste (ou d'universaliste), considère que les rapports sociaux de sexe sont inégalitaires vu qu'ils sont fondés sur des différences socialement construites puis naturalisées par l'ordre social (Wittenberg-Cox, Avivah, 2011) et caractérisés par la forte domination masculine ; revendiquer l'égalité hommes-femmes revient alors à éliminer toute différence de sexe, et exiger que les femmes soient traitées au même titre que les hommes.

La seconde approche est dite différentialiste, elle met en avant les différences entre les deux sexes. En effet, au lieu que les femmes cherchent à ressembler à toutes forces aux hommes, elles doivent exploiter leurs différences et savoir en tirer parti, cette approche soutient l'idée que les femmes disposent de savoir-faire spécifiquement féminins pouvant s'exprimer dans des professions particulières ou dans d'autres formes d'exercice des professions jusque-là réservées aux hommes (Barth, 2012).

L'enjeu donc est de ne pas nier les différences entre les deux sexes, de les reconnaitre tout en évitant de les hiérarchiser, et de chercher plutôt à en faire une richesse.

2. LES ENJEUX DE LA DIVERSITE DU GENRE POUR LA PERFORMANCE DE L'ENTREPRISE.

La diversité comporte une dimension économique fondamentale sur la base de laquelle se sont construits les arguments en faveur du «*business case » (KELLY Erin et DOBBIN Frank, 1998),* ce concept qui renvoie non pas à des idées de justice ou de

légalité, mais bien à la raison d'affaires, l'argument principal étant qu'une entreprise diversifiée est une entreprise économiquement performante, dans la mesure où elle représente mieux les clients auxquels elle s'adresse (Barth, 2012). Dans cette logique et pour atteindre une croissance durable, il est impératif pour les entreprises de se doter des compétences requises, et donc d'éviter le manque à gagner dû à la sous-utilisation du « réservoir de compétences féminines ».

Plusieurs avantages militent en faveur du business case de la diversité du genre, on peut les circonscrire en quatre principaux axes :

- Améliorer les produits et/ou le service à la clientèle et aux usagers : l'entreprise qui reflète sa propre clientèle semblera mieux l'appréhender et ainsi être davantage en mesure de s'ajuster aux besoins de chacun des acteurs auxquels elle s'adresse. Une bonne intégration des femmes dans les milieux professionnels permettrait de satisfaire les attentes des consommatrices féminines. En effet, les clients et les décideurs d'achat sont de plus en plus souvent des femmes, et seules des personnes du même sexe sont à même de mieux comprendre leurs besoins (Wittenberg-Cox, Avivah, 2011). À cela, il faut ajouter que l'équilibre homme/femme établit des conditions de travail plus harmonieuses dans l'entreprise, lorsque les employés sont valorisés pour ce qu'ils font, pour leurs qualités et perspectives uniques et personnelles, ceci amène une meilleure ambiance de travail, améliore la souplesse et la réactivité du personnel et réduit les coûts d'absentéisme et de rotation.
- Accroitre les capacités d'innovation et de créativité : la pérennité et la croissance de toute entreprise dépend de sa capacité à innover et à se distinguer de la concurrence, ce qui ne peut se faire avec des employés au profil identique et indifférencié. La société dispose d'un gisement de talents féminins sous-utilisés dont l'entreprise d'aujourd'hui doit savoir puiser en vue d'accroitre les collaborations et les partenariats entre les deux sexes dans une approche gagnant-gagnant.

  La capacité innovatrice de l'entreprise repose sur la créativité et l'énergie d'un effectif diversifié. Le souci de ne pas passer à côté d'un grand nombre de talents constitue en fait un facteur favorable au recrutement des femmes ou à leur évolution de carrière. l'évolution démographique conforte d'ailleurs cette tendance qui offre une possibilité réelle de mettre à profit des expériences, des styles, des valeurs et des regards diversifiés, et ce pour inventer de nouveaux

types de produits et services répondant mieux aux besoins des différents types de clients.

- Améliorer l'image et la légitimité de l'entreprise : Aujourd'hui, avec le courant de la responsabilité sociétale des entreprises (RSE) et du développement durable (CAPRON M., QUAIREL-LANOIZELEE F., 2007), l'entreprise n'a plus comme seule objectif la maximisation du profit, elle doit également assumer sa part de responsabilité collective en termes d'inclusion sociale, d'offrir une insertion professionnelle et une opportunité d'emploi à la population qui l'entoure sans aucune discrimination.

Si l'entreprise fait preuve d'une politique diversité engagée et active, elle se voit dotée d'une bonne note sociétale, surtout que celle-ci devient de plus en plus un des critères d'évaluation financière des entreprises par les agences de notation.

En effet, une entreprise propre, éthique, citoyenne, vend mieux et réduit le risque de se voir attaquée par les gouvernements, les ONG ou les associations de consommateurs. L'entreprise peut alors utiliser cette notation sociétale dans sa politique de communication aussi bien à destination de la communauté financière qu'à l'ensemble de ses parties prenantes.

- Respecter les lois et directives interdisant la discrimination : ce qui permet d'éviter des procès pouvant générer des coûts et être préjudiciables pour l'image de l'entreprise (Cornet, Warland, 2008). Surtout que nous assistons de plus en plus à une articulation entre l'inclusion sociale et la responsabilité sociale de l'entreprise qui doit être assumée à travers la création d'opportunités d'insertion professionnelle à toutes les catégories de la population.

Il semble donc essentiel pour toute entreprise soucieuse de développer sa performance économique de chercher à bien insérer son personnel féminin et de s'engager dans une politique de diversité de sa main d'œuvre. Toutefois, pour en faire une véritable force, il faut savoir la bien gérer.

## 3. LA GESTION DE LA MIXITE DANS L'ENTREPRISE

Si le pourquoi de la diversité et la mixité dans l'entreprise commence à être reconnu et justifié, encore faut-il s'arrêter sur le comment, ce qui revient en effet à analyser la manière dont la diversité doit être appréhendée et gérée.

La gestion de la diversité consiste à « *créer de la valeur ajoutée à partir d'une main-d'œuvre hétérogène, ce qui suppose la mise en place d'un système de management holistique et intégré* » (Cornet, Warland, 2008).

La gestion de la diversité ne doit pas être comprise comme le simple recrutement de personnes issues des groupes sous représentés (THOMAS David A. et ELY Robin J., 1996), et ce en appliquant le principe des quotas et en suivant la logique des politiques de discrimination positive. Il s'agit plutôt de la capacité d'une entreprise à employer une main d'œuvre hétérogène et à l'utiliser à son potentiel maximal dans un environnement de travail équitable où aucun membre ni groupe n'est avantagé ou désavantagé (CASCIO Wayne F., 1995).

Concernant la diversité du genre, sa réussite et sa légitimité dépend de la capacité à trouver un point d'équilibre entre les préoccupations juridico-sociales, et celle purement économiques. Ceci suppose d'établir des choix et savoir mettre des priorités dont surtout :

- Instaurer une culture d'entreprise favorable à la diversité : une culture qui s'ouvre à la diversité et bannit toute discrimination quelle qu'elle soit, qui permet aux responsables de prendre conscience de leurs obligations envers les personnes discriminées, de repérer les attitudes discriminatoires et les combattre, et de savoir tirer parti de la contribution et du mérite uniques de chaque collaborateur, et ce indépendamment de son sexe ou ses attributs physiques. Le seul critère réellement discriminant ne doit plus être, en fin de compte, que la compétence dans le travail.

  La diversité dans son aspect genre ne va pas sans susciter des difficultés dans la mesure où elle touche à des valeurs et des cadres de référence construits au travers des processus de socialisation. La sensibilisation et la formation sont indispensables tant en interne qu'en externe, l'objectif est d'instaurer une culture où les genres s'équilibrent, une culture capable de casser les stéréotypes, de renvoyer une image positive de la diversité, et de mettre en valeur ses acquis et gains pour l'organisation.

- Adapter l'organisation et les procédures de travail : dans la mesure où la gestion de la diversité vise à attirer et intégrer des personnes, dont les femmes, qui apportent d'autres cadres de référence, il est nécessaire de prendre en compte leurs contraintes et réalités spécifiques (Cornet, Warland, 2008). Cela rend donc plus légitime la mise en place de dispositifs

d'accommodement, voire de transformation des processus de travail, visant à capter mais aussi à retenir et valoriser cette main-d'œuvre (Peretti Jean-Marie, 2006).

Il s'agit de l'objectivation des procédures de GRH de façon à lutter contre les discriminations et promouvoir l'égalité et l'équité, qu'elles concernent le recrutement, la formation, la rémunération ou le déroulement de carrière.

L'objectif est de transformer la diversité en atout, permettant de créer de la valeur ajoutée en utilisant au mieux les différences individuelles et les compétences du public féminin, d'offrir à chacun et chacune des opportunités d'emploi et de carrière en lien avec ses compétences et aspirations et par là même d'attirer et fidéliser les nouveaux talents qui développeront la créativité et l'innovation dans l'entreprise,

- Environnement favorable à la diversité : l'environnement où exerce l'entreprise joue un rôle important dans la réussite de toute stratégie de mixité et ce au travers des valeurs transmises dans les processus de socialisation (famille, milieu scolaire, médias, etc.), mais aussi au travers des lois : l'égalité des droits est l'affirmation que tous les individus sont égaux devant le droit, et l'égalité des chances passe par des actions qui visent à limiter le poids des stéréotypes et représentations qui structurent les relations entre individus dans l'emploi (Cornet, Warland, 2008). Le contexte institutionnel doit permettre la mise en place de différentes institutions ou services susceptibles de faciliter les projets d'insertion socioprofessionnelle : associations et organismes pouvant agir comme support pour des politiques de gestion de la diversité mais aussi comme partie prenante active.

- Adopter un management de diversité efficace : Manager la diversité signifie : *« mener des interventions avec l'idée de faire des différences une force, en stimulant l'interaction entre les personnes diverses, entre les hommes et les femmes, en faisant de cette diversité une source de créativité et d'efficacité pour l'entreprise* » (Stockdale Crosby, 2003).

La mise en œuvre du management de la diversité est en fait une affaire d'attitude, de mentalité et de comportement de l'entreprise. Ce management doit viser à instaurer une égalité de chances plutôt qu'une égalité de places. Il est important, pour des raisons éthiques, mais aussi pour des raisons de management

d'entreprise, qu'aucun salarié ne ressente sa différence comme un frein à son épanouissement professionnel.

L'égalité concerne la restructuration des pratiques de management de telle sorte que les femmes puissent réussir par elles-mêmes sans avoir à imiter le modèle dominant masculin. Le leadership a un rôle central à jouer dans cette démarche (Wittenberg-Cox, Avivah, 2011), non pas par la voie de l'imposition hiérarchique mais par la pratique exemplaire à travers une réelle politique de reconnaissance des potentiels et de management des compétences. Il ne s'agit pas là de chercher à traiter les femmes exactement comme les hommes, ce qui n'est ni nécessaire ni utile, il est possible pour une entreprise de respecter ses engagements et ses obligations d'équité dans ses pratiques d'emploi tout en admettant que des différences existent entre les deux sexes, ces différences constituent des sources d'opportunités pour l'entreprise, et les nier peut soulever des malentendus ou des obstacles imprévus qui affectent aussi bien la réactivité des clients que l'efficacité des dirigeants.

Parallèlement, l'entreprise doit se doter d'un système de management de la performance extrêmement transparent permettant le suivi des progrès des initiatives mises en place, et vérifier si elles produisent les résultats escomptés, et ce en consultation avec les différentes parties prenantes en vue de faire tout ajustement nécessaire pour en assurer la réussite.

Il s'agit ici de créer un climat convivial qui permet de répondre, spontanément et sincèrement, aux questions légitimes des personnes au service de l'entreprise, et de combiner les efforts pour une meilleure redistribution des responsabilités dans les centres de décision, et ce sur la base du principe « à compétence égale, chance égale ».

CONCLUSION

Dans la guerre mondiale pour les meilleurs talents, les entreprises d'aujourd'hui ne doivent pas se priver du gisement de compétences dont disposent les femmes. Les deux sexes doivent en effet apprendre à travailler ensemble, tirer parti de leurs caractéristiques spécifiques et complémentaires, et exprimer chacun sa personnalité et sa différence : les hommes, qui continuent toujours de dominer la gouvernance des entreprises doivent comprendre les particularités du management au féminin et en développer l'émergence à tous les niveaux ; quant aux femmes, elles doivent essayer de ne pas imiter les hommes, de cultiver leur différence, et en faire un facteur de performance.

Les dispositifs législatifs, indispensables, ne sont pas toujours suffisants pour faire évoluer les pratiques. Ce sont sans doute plus les ambitions des entreprises en matière de diversité proactive qui le permettront : La diversité dépend, après tout, du degré de prise de conscience de son importance par toutes les parties prenantes de l'entreprise, et de leur volonté de s'en occuper ; rien en effet ne peut justifier qu'un employé soit professionnellement marginalisé pour ce qu'il est et non pour ce qu'il fait.

BIBLIOGRAPHIE

Barth I., « *La face cachée du management de la diversité* » *in Le management de la diversité : enjeux, fondements et pratiques,* Harmattan, 2007.

Barth, I., Falcoz, C., « *Nouvelles perspectives en management de la diversité* », EMS Editions 2010.

Capron M., Quairel-Lanoizelee F., « *La Responsabilité Sociale de l'Entreprise »,* La découverte : Coll. Repères, Paris. 2007

Cascio Wayne F., « *Management des ressources humaine* », Mac Graw-Hill. 4ème Edition 1995.

Cornet, Warland, « *GRH et gestion de la diversité* », Dunod, Paris 2008.

Hautecoeur J.P., Foury, F., «*Construire la diversité* », Ibis Rouge Publication: Matoury, 2007.

Kelly Erin et Dobbin Frank, 1998 « *How affirmative action became diversity management, employer response to antidiscrimination law, 1931-1996 ». American Behavioral Scientist*.

Peretti, J.M, « *Tous différents : gérer la diversité dans l'entreprise* », Editions d'Organisation, Paris, 2006.

Sabeg, Y., Charlotin, C., « *La diversité dans l'entreprise, comment la réaliser ?* », Editions d'Organisation, Paris, 2006.

Sophie Landrieux-Kartochian, « *La contribution des femmes à la performance, une revue de la littérature* », document d'etudes, Université Paris I - Panthéon Sorbonne,CERGORS, octobre 2004.

Thomas David A. Et Ely Robin J., « *Making differences matter : a new paradigm for managing diversity*. » Harvard Business Review, 1996 sep-oct, 79-90.

Wittenberg-Cox, Avivah, « *Mixité dans l'entreprise, mode d'emploi* », Editions d'Organisation, Paris, 2011

# NARRARE, CHE PASSIONE. IL LAVORO DI LAURA CURINO: UN'ASSENZA PRESENTE

*Nicoletta Bracco Falciola*
*Università di Genova*

ABSTRACTS
Laura Curino è un'attrice, regista e drammaturga italiana icona del *teatro di narrazione*, fenomeno nato negli anni Novanta del secolo scorso. L'articolo esamina il percorso artistico dell'attrice dal suo esordio con la compagnia Laboratorio Teatro Settimo a oggi e, attraverso l'osservazione del contesto in cui è maturato, analizza i mutamenti del modo di fare, di fruire il teatro e come questi siano diventati elementi caratterizzanti del *teatro di narrazione.* In quindici anni di carriera da *solista*, intrecciando Storia e Memoria, Laura Curino ha tratteggiato con intelligenza e sensibilità una variegata galleria di ritratti femminili. Tuttavia, pur occupando un ruolo di rilievo nel panorama teatrale italiano in termini di numero di spettacoli e presenze di pubblico, di attenzione della critica e degli studiosi di teatro, l'attrice torinese è ignorata dai principali mass media.

Laura Curino is an Italian actress, director and playwright**,** icon of *teatro di narrazione*, a kind of *solo performance* theatre born in Italy the nineties of the last century. The article examines the training of the artist from the beginning with the theatrical company *Laboratorio Teatro Settimo* to the present days and, through the observation of the context in which it matured, it analyzes the changes in acting drama that became characteristic elements of the *teatro di narrazione*. In a fifteen years of her *solo performer* career, mixing history and reminiscences, Laura Curino describes several portraits of women with intelligence and sensibility. Even if she sparks interest for many shows performed, box office attendances, attention of critics and theater scholars, this actress is barely mentioned by mainstream media.

KEYWORDS
Laura Curino; teatro italiano; teatro di narrazione; Laboratorio Teatro Settimo; ritratti femminili.
Italian Theatre; Teatro Di Narrazione; Laura Curino; Solo Performances; Female Portraits.

Il *teatro di narrazione*, genere teatrale somma di molte sottrazioni, in bilico tra denuncia civile e autobiografia, è il prodotto della maturazione dell'attore e soprattutto del pubblico che ha ormai metabolizzato il superamento e l'assenza di molte convenzioni teatrali.

Un'attrice, sola sul palco, pochi elementi di scenografia. Il pubblico la segue attento, nell'aria è palpabile l'emozione. L'attrice racconta di pionieri dell'industria, di fabbriche amiche e fabbriche assassine, ma soprattutto di donne: celebri e sconosciute,

sante e rivoluzionarie. Vicende vere, ricavate da rigorose ricerche d'archivio, accadute in un passato non lontano, nelle quali i suoi ricordi personali si intrecciano con la Storia.

Il pubblico lascerà la sala consapevole di aver aggiunto a ciò che già sapeva o ricordava, un punto di vista inedito, talvolta diverso dalla verità ufficiale che la Storia o la cronaca gli hanno trasmesso.

Questo, in sintesi, è il *teatro di narrazione* italiano, originale fenomeno che a partire dall'ultimo decennio del Novecento ha interessato dapprima la generazione di attori nati alla fine degli anni Cinquanta e che in seguito, attraverso il lavoro di attori delle generazioni successive, ha saputo rinnovarsi senza tradire l'aspetto della testimonianza.

L'attrice sola sul palco è Laura Curino, nata nel 1956 a Torino. La sua carriera è iniziata e maturata in un particolare clima artistico e creativo che l'ha portata a essere considerata, con Marco Paolini e Marco Baliani, una delle fondatrici del teatro di narrazione italiano. Il lavoro di questa attrice è il tema centrale del mio intervento.

Laura Curino, icona di questo modo di fare teatro, comincia il proprio percorso a Settimo Torinese, città satellite di Torino, dove con un gruppo di amici nel 1977 fonda il Laboratorio Teatro Settimo. Il gruppo scrive, interpreta e condivide ogni tappa del processo creativo e produttivo dei propri spettacoli e, nel giro di pochi anni, riesce ad attirare l'attenzione della critica e conquistare la ribalta nazionale e internazionale. Per capire il lavoro di Laura Curino non si può prescindere dal percorso di Teatro Settimo.

Procederò con una sorta di *zapping*, scandagliando tre diversi argomenti: i lavori più significativi di Teatro Settimo; le mutazioni piccole e grandi avvenute nel modo di fare e fruire il teatro e come queste siano diventate elementi caratterizzanti e costanti del teatro di narrazione.

La definizione di *narratore* che nel 1936 dà Walter Benjamin sembra il ritratto dell'attore del teatro di narrazione: "prende ciò che narra dall'esperienza –dalla propria o da quella che gli è stata riferita- e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia" (Benjamin, 2011: 19). Nello stesso saggio Benjamin predice l'imminente tramonto dell'arte di narrare. Ma alle soglie del terzo millennio un valente studioso, Gerardo Guccini, ha affermato che "il mondo attuale non è per nulla caratterizzato dalla crisi della narrazione; anzi, uno dei suoi dati distintivi […] è proprio l'inflazione delle forme narrative e delle narrazioni. […] Un'enorme proliferazione di storie che copre ogni spazio e dalla quale è anacronistico volersi distaccare o prendere le distanze". (Guccini-Marelli, 2004: 14)

Cos'è successo nei circa settant'anni che dividono le affermazioni dei due studiosi? Perché oggi possiamo parlare di teatro di narrazione?

La mia indagine parte da un elemento comune che hanno le biografie degli attori iniziatori del *teatro di narrazione*: come Laura Curino, molti provengono da esperienze nel teatro di animazione e in particolare dal cosiddetto *teatro ragazzi*.

Loredana Perissinotto, una tra le protagoniste storiche dell'animazione, in un saggio sull'argomento sottolinea l'importanza della narrazione: "gli animatori ponevano molta attenzione alle storie, ne raccontavano a loro volta per stimolarne altre in cambio. Un affabulare sui più vari temi, storie di vita vissuta, di esperienze e di loro trasfigurazione; di ricordi e memorie d'infanzia, di un passato urbano e contadino lontano o vicino nel tempo". (Perissinotto, 2004: 59)

Laura Curino, a proposito della sua esperienza nel *teatro ragazzi*, condivisa con il Laboratorio Teatro Settimo nei primi anni Ottanta, riconosce come questa pratica abbia affinato sensibilità e ascolto grazie al pubblico severo dei ragazzi, la cui attenzione va continuamente tenuta viva, pena l'abbandono di ogni interesse. Una relazione calda, diretta, occhi negli occhi che esclude la quarta parete.

Nel 1981 Teatro Settimo mette in scena lo spettacolo di teatro ragazzi *Citrosodina*[1] che raggiungerà nel corso di varie stagioni le seicento repliche. Grazie a questo allestimento il gruppo apprende i meccanismi economici e strutturali del mondo del teatro; parallelamente continua a realizzare interventi di teatro di strada, in piazze e aree urbane che vengono trasformate con grandi teli, nastri di plastica e musica.

In questi primi lavori Teatro Settimo ha come punto di partenza l'animazione, esprimendosi nel segno di quella ventata di sperimentazione di nuovi linguaggi che caratterizza la ricerca teatrale negli anni Settanta, dando voce a esigenze di carattere politico, sociale e di aggregazione. L'animazione e il *teatro ragazzi* hanno così rappresentato, per la prima generazione degli attori del *teatro di narrazione* un momento fondamentale, una palestra dove imparare a raccontare rapportandosi con il pubblico dei giovani e giovanissimi, lavorando in luoghi improvvisati o non teatrali. L'uso di tali spazi, inoltre, influisce sulla scelta di allestimenti scenografici essenziali, concepiti più per evocare e stimolare la fantasia dello spettatore che non per descrivere.

Laura Curino e gli amici di Teatro Settimo metteranno a frutto gli insegnamenti ricevuti anche come spettatori; negli anni Settanta una città come Torino proponeva una

---

[1]Testo e messinscena a cura del gruppo. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni, Lucio Diana, Roberto Tarasco. Settimo Torinese, gennaio 1981.

grande varietà di offerte culturali e loro, come molti altri, potevano assistere a ogni tipo di spettacolo: avanguardia, teatro di tradizione e teatro lirico, portato in scena dai maggiori artisti italiani e non.

Nel 1983 il gruppo di Teatro Settimo scrive e mette in scena *Signorine*[2], basato sulle storie raccolte tra i profughi dell'alluvione del Polesine del 1951residenti in città.

Di grande impatto visivo, lo spettacolo è ricco di soluzioni scenotecniche inedite, calate in un'ambientazione anni Cinquanta, tra abiti d'epoca e oggetti di modernariato. L'originalità non riguarda solo le invenzioni visive: in una recensione viene sottolineato come non vi sia sforzo di impersonificazione né di adesione ai miti dell'immaginario collettivo e come venga fatto un uso fortemente antinaturalistico delle immagini e del corpo. (Volli, 1983).

Quando la generazione di attori nati negli anni Cinquanta si avvicina al teatro, ormai sono saltate tutte le convenzioni. Sono cambiati anche il rapporto col pubblico e i modi della fruizione dello spettacolo. Negli anni Settanta e Ottanta ignorare il lavoro di Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook e del Living Theatre sarebbe stato impensabile e anacronistico.

Laboratorio, sperimentazione e ricerca sono diventate rapidamente le parole chiave del teatro. La rivoluzione culminata con il '68 si è compiuta e non vi è strato della società che ne sia rimasto immune: agitazioni politiche, tensioni sociali, lotte operaie e contestazioni studentesche. E nel mondo teatrale? Nelle utopie rivoluzionarie i teatri non dovevano più essere espressione delle rappresentazioni dei miti borghesi, ma luoghi al servizio del popolo.

La direzione che viene presa, quindi, mira a raggiungere non più l'elitario pubblico abituale del teatro, ma quello dei non frequentatori, e, per far questo, si cercano spazi alternativi, uscendo dagli edifici teatrali per arrivare in luoghi difficilmente assimilabili o riconducibili ai tradizionali circuiti commerciali.

L'eredità di questa rivoluzione viene raccolta e tesaurizzata dal *teatro di narrazione*. Infatti uno dei suoi elementi caratterizzanti è l'*assenza* di uno spazio tradizionale. Oliviero Ponte di Pino, afferma che il teatro di narrazione "si può replicare ovunque, nelle piazze e nei circoli politici e culturali, negli appartamenti e negli stadi, nei palazzetti dello sport e nelle stazioni ferroviarie, nelle fabbriche dismesse e in quelle

---

[2] Testo e messinscena a cura del gruppo. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni, Lucio Diana, Roberto Tarasco. Pontedera, Teatro di via Manzoni, marzo 1983.

occupate" (Ponte di Pino, 2010:16). Il teatro è ormai uscito dall'edificio teatrale con estrema naturalezza; l'abbandono è stato metabolizzato da ogni fascia di pubblico, abituale e non.

Teatro Settimo produce nel 1984 e nel 1985 due spettacoli, di cui i componenti della compagnia sono anche autori, che si impongono all'attenzione della critica nazionale: *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*[3] ed *Elementi di struttura del sentimento*[4]. Il primo nasce per essere rappresentato in grandi spazi aperti, dove è l'azione e non il pubblico a occupare gran parte dell'area disponibile; non ha un impianto paratattico, sviluppandosi su un piano narrativo e uno visivo. Lo spettacolo non manca di suscitare reazioni contrastanti nel pubblico e, tra le altre cose, prevede l'incendio di un'auto. Come osservò Fabrizio Cruciani: "non è una storia che si svolge attraverso personaggi e azioni, ma questi sono strumenti per una composizione comunicata in lunghi piani-sequenza" (Cruciani, 1986).

Lo spettacolo successivo, *Elementi di struttura del sentimento*, è tratto dalle *Affinità elettive* di Goethe. La vicenda non è narrata dai protagonisti del romanzo ma da sei domestiche in attesa dell'arrivo dei signori. L'approccio è di tipo epico: non vengono messi in scena i personaggi, ma viene utilizzato il punto di vista delle donne come struttura narrativa. Sempre più esplicitamente, viene dato rilievo al potere evocativo della parola.

Nel teatro di narrazione la parola si fa scenografia. L'attore si presenta davanti al pubblico senza altro strumento che la propria capacità affabulatoria. In un sistema-spettacolo che è soprattutto visivo, monopolizzato da televisione e cinema, l'attore attraverso la narrazione compie un atto rivoluzionario: *evoca*. Questa sorta di rivoluzione era stata anticipata negli anni Settanta del secolo scorso da Dario Fo con *Mistero Buffo*. Con Fo, la figura del giullare medievale riprende vita per incarnare la sfida contro il potere e la cultura dominante. *Mistero Buffo* viene portato in televisione ottenendo un'*audience* di milioni di spettatori: era stato sdoganato un tipo di spettacolo

---

[3] Testo di Laura Curino, Lucio Diana, Mariella Fabbris, Antonia Spaliviero, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, Adriana Zamboni. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni, Lucio Diana, Roberto Tarasco, Mariuccia Allegra Longo, Cristina Torriti, Loredana Lanciano, Davide Taretto, Mirella Violato, Carla Varola, Elena Allegri, Margherita Casalino. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del teatro in piazza, luglio 1984.

[4] Testo di: Laura Curino, Lucio Diana, Mariella Fabbris, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, Adriana Zamboni. Ricerca testi: Cristina Torriti. Direzione: Gabriele Vacis, Roberto Tarasco. Allestimenti: Lucio Diana, Adriana Zamboni, Mariella Fabbris. Immagini: Lucio Diana, Adriana Zamboni. Costumi: Adriana Zamboni, Mariella Fabbris. Suono e luci: Roberto Tarasco. Interpreti: Gabriella Bordin, Laura Curino, Mariella Fabbris, Rosalba Legato, Cristina Torriti, Adriana Zamboni. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del teatro in piazza, luglio 1985.

che aveva messo a soqquadro le convenzioni teatrali e introdotto un linguaggio dissacrante dai risvolti politici, cui il grande pubblico televisivo non era abituato.

Il 1987 è cruciale per il gruppo di Laboratorio Settimo: si assicura una sede stabile, il Teatro Garybaldi, che viene ristrutturato sotto la guida attenta del gruppo e in particolare del regista Gabriele Vacis, laureato in Architettura. Questo nuovo spazio verrà utilizzato per le prove, ospiterà stagioni teatrali e si trasformerà ben presto in un punto di riferimento per la città, dove centinaia di giovani, grazie ai laboratori e alla programmazione, riceveranno una solida formazione teatrale e culturale. Il *sapere* viene condiviso con la comunità di Settimo Torinese, periferia urbana dove tutto gravita intorno alla FIAT e al suo indotto.

Quell'anno, prodotto da Teatro Settimo e destinato al teatro ragazzi, debutta il monologo *Adriatico*[5], testo scritto dal gruppo, tratto dal fumetto *Le petit Nicholas* di Goscinny, con la regia di Gabriele Vacis e l'interpretazione del solo Marco Paolini, attore veneto entrato nella "scuderia" di Teatro Settimo. *Adriatico* si può considerare un primo esempio di teatro di narrazione: al testo originario mescola ricordi autobiografici, storie e memorie raccontate davanti al pubblico da un attore solo in scena. *Adriatico* sembrerebbe però solo una parentesi nei lavori di tipo corale che la compagnia scrive e produce. Infatti per il biennio 1988-89 è previsto un ambizioso progetto sperimentale denominato *Dura Madre Mediterranea*, il cui scopo è, attraverso la drammaturgia, evidenziare le analogie tra Vecchio e Nuovo Continente, alla luce di una comune matrice mediterranea.

Improvvisamente Laura Curino e alcuni attori della compagnia interrompono le prove, si appropriano dei monologhi e integrandoli con brevi brani di sutura, cominciano a recitarli di casa in casa, senza mai uscire dalla pelle e dagli abiti dei personaggi. Nasce così *Stabat Mater*[6]*,* singolare esperienza dagli esiti considerevoli. Il gruppo si sposta su un furgone attraverso l'Italia e l'Europa, ovunque venga loro richiesto. "Come i Comici dell'arte, si chiamano e si fanno chiamare con i nomi scenici; a differenza degli attori brechtiani, non si distanziano dalla parte, ma straniano la vita vivendola come personaggi" (Guccini-Marelli, 2004: 29-30). I luoghi di *Stabat Mater*

[5] Testo di Marco Paolini,Gabriele Vacis, Laura Curino, Lucio Diana, Antonia Spaliviero, Mariella Fabbris, Roberto Tarasco, Adriana Zamboni. Con Marco Paolini. Regia di Gabriele Vacis. Scene Lucio Diana. Scelte musicali Roberto Tarasco. Settimo Torinese, 1987.

[6] Edizione per il Festival di Montalcino: Progetto e composizione: Roberto Tarasco, Bruno Tognolini, Gabriele Vacis, Laura Curino. Regia: Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Luca Riggio. Festival Montalcino Teatro, luglio 1989.

non sono teatrali: soggiorni, salotti, cucine, sale da pranzo di abitazioni private, aule comunali, fienili, scuole, mense, stalle, gallerie d'arte, chiese sconsacrate, in metropoli e piccoli centri italiani, spagnoli, bulgari, inglesi, scozzesi, francesi, svizzeri e rumeni. Lo straordinario percorso di *Stabat Mater* che doveva durare un paio di settimane, si dipana in tre viaggi tra il 1989 e 1990, seguiti da numerose ma sporadiche repliche fino al 1997. Il risultato di questo "colpo di testa", così l'ha definito la stessa Curino, è un'esperienza di fondante importanza per la nuova consapevolezza di un'identità organica dell'attore e del teatro di narrazione.

L'azione teatrale si è propagata oltre e fuori dai confini istituzionali e materiali. L'abbattimento della quarta parete ha stimolato la riattivazione di un rapporto attore-spettatore: questi capovolgimenti riguardano in primo luogo chi fa il teatro, ovvero l'attore.

La generazione degli attori nati negli anni Cinquanta ha riconquistato il proprio ruolo e la propria centralità quando i registi-pedagoghi e i *grandi Maestri* l'hanno ormai persa. La figura attoriale che emerge non è quella del *mattatore* ottocentesco, divo capriccioso e *gigione*, ma quella di un professionista che oltre ad avere una formazione rigorosa e completa, ha lavorato sul corpo, sul movimento e sulla voce. Negli anni Settanta le scuole di teatro istituzionali vengono contestate. Si vorrebbe *descolarizzare* il teatro, si teorizza l'*autopedagogia*. Termini come *laboratorio* e *training* entrano nel linguaggio comune. L'attore *post-novecentesco* che si è affacciato al nuovo ecosistema teatrale ha saputo rigenerarsi, superando abusate convenzioni teatrali. In effetti gli attori del teatro di narrazione esibiscono, come i narratori della tradizione orale, un'identità non sostituita.

Intanto Teatro Settimo continua sulla strada della sperimentazione drammaturgica mettendo in scena nel 1991 *Storia di Romeo e Giulietta*[7], un racconto corale la cui base narrativa è tratta non da Shakespeare, ma dalle novelle cui si ispirò probabilmente il drammaturgo elisabettiano e dal poemetto ottocentesco *Zulieta e Romeo* scritto in dialetto veneto. Anche qui, come in produzioni precedenti, la vicenda viene colta da un punto di vista particolare: dopo le note vicende, i sopravvissuti alla tragedia, ormai anziani, ricordano la storia dei due sfortunati amanti.

---

[7] Regia: Gabriele Vacis. Assistenza alla regia: Simona Gonella. Scene, luci, scelte musicali: Roberto Tarasco. Oggetti e costumi: Mariella Fabbris, Valentina Luzzi. Interpreti: Marco Paolini, Laura Curino, Lucilla Giagnoni, Eugenio Allegri, Mariella Fabbris, Mirko Artuso, Paola Rota, Andrea Violato, Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Susanna Poole. Taormina, TaorminaArte, agosto 1991.

Lo stesso anno Laura Curino scrive e interpreta *Passione*[8]: un monologo, o come lei stessa preferisce definirlo, un *assolo*, che combacia perfettamente con quelli che saranno definiti i canoni del teatro di narrazione. L'attrice è su un palco privo di elementi di scenografia: racconta di sé stessa entrando e uscendo da una folla di personaggi e dialoga col pubblico. La *passione* è quella dell'amore per il teatro e la recitazione di una ragazza che vive nella periferia torinese, dove l'immigrazione del dopoguerra aveva creato un *melting pot* di dialetti e abitudini. Lo spettacolo termina con un omaggio a *Mistero Buffo* di Dario Fo. Non a caso cita *Maria alla croce* che la Curino vide recitare da Franca Rame proprio la prima volta che andò a teatro. *Passione*, negli anni, verrà risposto centinaia di volte.

Nel frattempo Teatro Settimo, oltre a proseguire le repliche di *Romeo e Giulietta*, allestisce una nuova produzione: *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno*[9]. Tratto dalla nota trilogia goldoniana, lo spettacolo debutta nella suggestiva ambientazione di un'autentica villa veneta della Riviera del Brenta. La compagnia Teatro Settimo che ha oramai una piena padronanza del linguaggio, è capace di dar vita a una narrazione e a una storia, sintesi della grammatica elaborata dalle avanguardie del Novecento. In una recensione comparsa su *La Stampa*, Guerrieri definisce lo spettacolo "un *vaudeville* grottesco, ma anche un *musical* straniante, una farsa al nero, una deformazione fuori dal rigo".

Nel 1993, Laura Curino, coadiuvata da Gabriele Vacis e Roberto Tarasco di Teatro Settimo, comincia a lavorare a un nuovo progetto legato alla figura dell'industria Olivetti. L'attrice svolge un approfondito lavoro di ricerca d'archivio e di raccolta di testimonianze utili per due lavori diversi, uno su Camillo Olivetti, il fondatore e l'altro sul figlio Adriano, visionario e geniale. Lo scheletro drammaturgico è impostato. Gabriele Vacis, che lo dirigerà, decide di affidarlo a Marco Paolini, col quale ha appena terminato di lavorare con *Vajont*. Il progetto *Olivetti* va per le lunghe, Paolini non sembra convinto. Laura Curino, che invece ha le idee molto chiare, decide di portarlo lei stessa in scena. Se *Vajont* appartiene geograficamente al veneto Paolini, il piemontese *Olivetti* appartiene a lei. Come in *Passione*, sarà di nuovo sola sulla scena: con una

---

[8] Testo di: Laura Curino, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis. Regia di Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino. Poppi (Arezzo), Festival 'Il teatro e il sacro', luglio 1991.

[9] Regia: Gabriele Vacis. Assistenza alla regia: Simona Gonella. Scene e allestimenti: Lucio Diana, Roberto Tarasco.
Costumi: Mariella Fabbris, Elena Gaudio, Roberta Vacchetta. Interpreti: Eugenio Allegri, Marco Paolini, Lucilla Giagnoni, Laura Curino, Beppe Rosso, Mariella Fabbris, Mirko Artuso, Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Paola Rota. Stra, Villa Pisani, luglio 1993.

sedia, uno sgabello e un leggio inutilizzato. *Olivetti. Camillo: alle radici di un sogno*[10], affida le voci narranti a due personaggi femminili fondamentali nella vita di Camillo: la madre e la moglie, ebrea la prima e valdese la seconda. Entrambe sono protagoniste silenziose della formazione e della realizzazione del sogno olivettiano. "La loro voce in primo piano, paradigma delle tante voci che hanno costruito nell'ombra", scrive la Curino nella scheda di presentazione dello spettacolo. Grazie a *Olivetti* il grande pubblico televisivo scopre l'attrice, un anno dopo *l'exploit* di Marco Paolini che col suo *Vajont* aveva monopolizzato una fiacca serata televisiva portando nelle case di milioni di italiani il teatro di narrazione, che da quel momento godrà della costante attenzione degli studiosi di teatro.

*Olivetti* ottiene un successo sorprendente, e ancor più sorprendente è la sua longevità. Grazie anche al tema di interesse così ampio della storia narrata, non ha mai smesso di essere replicato anche in luoghi in cui il teatro difficilmente sarebbe entrato: in facoltà scientifiche ed economiche, industrie, ma anche convegni, nonché al Festival dell'Economia di Trento. Ancora nell'ottobre 2011 *Olivetti* viene rappresentato al *Festival di Grenoble.*

*Vajont* e *Olivetti* si considerano quindi, a tutti gli effetti i capostipiti di quel genere di teatro che di lì a pochissimo verrà definito teatro di narrazione.

Lascio da parte a questo punto del mio ragionamento i progetti corali di Teatro Settimo ai quali ha preso parte l'attrice dopo *Olivetti*, che non solo sono proseguiti regolarmente, ma hanno visto molti dei suoi componenti, Gabriele Vacis in testa, collaborare spesso agli *assolo* proposti dalla Curino.

L'attrice, sola di fronte al pubblico, racconta. Uno dei punti cruciali del *teatro di narrazione* è che il *narrattore*[11] non racconta storie inventate, ma vicende realmente accadute, reali, autentiche, delle quali spesso è stato testimone diretto.

L'attore del *teatro di narrazione* racconta fatti che appartengono alla nostra storia recente e lo fa con l'ausilio di documenti tratti da archivi, inchieste giornalistiche o testimonianze dirette dei protagonisti. Il pubblico che assiste a questi spettacoli accantonando il principio della sospensione dell'incredulità, *crede* alle storie narrate,

---

[10] Testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino. Settimo Torinese, Garybaldi Teatro, 1996. *Adriano Olivetti:* Testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Scenofonia-luci: Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni. Ivrea, Civico Teatro G. Giacosa, novembre 1998.

[11] Neologismo coniato da P. G. Nosari, in *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del Teatro di Narrazione*, Prove di Drammaturgia, 1 (2004), p. 11."Il *narrattore* è un tipo di attore particolare, la cui peculiarità consiste nel fatto che non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrarne la storia."

non per convenzione, ma perché ha fiducia nel narratore e ne riconosce l'autorevolezza: l'autenticità dei fatti raccontati non solo è provata, ma lo spettatore conserva il ricordo di quando questi sono avvenuti. Infatti, osserva Oliviero Ponte di Pino, "non è solo storia: sono ferite ancora aperte, conti che non è stato possibile chiudere." (Ponte di Pino, 1996-1999)

Tuttavia il *teatro di narrazione* non si riduce a una mera lezione di storia dimenticata, a un resoconto di misteri irrisolti, buchi neri della cronaca politica e giudiziaria o ad accorate orazioni civili: il narratore può contare sulla fiducia dell'uditorio, di cui deve però riuscire a catturare e conservare l'attenzione. Un uditorio che può essere molto allargato, non *educato* al teatro o niente affatto teatrale, come quello composto dai tre milioni e mezzo di spettatori che assistettero alla trasmissione televisiva de *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini[12].

Nel 1999 Laura Curino riprende col pubblico un dialogo iniziato con *Passione*: un dialogo articolato in sedici assolo in quattordici anni. In questi spettacoli l'attrice ha toccato i più svariati argomenti, ha percorso su e giù la linea del tempo, ha fissato le regole per poi infrangerle, ha saputo e potuto rinnovarsi e innovare il suo teatro di narrazione. Chi segue assiduamente gli spettacoli di Laura Curino non rischia mai di vedere "la solita storia".

Intanto, in Italia, il teatro di narrazione è deflagrato, diventando un'enorme bolla in cui hanno trovato posto decine e decine di spettacoli interpretati da figure diverse dagli attori. È diventato spesso sinonimo di *teatro civile* e di denuncia perché, come osserva Gerardo Guccini, "numerosi giornalisti, scrittori e uomini di cultura hanno individuato nel teatro un efficace veicolo di *cultura attiva*, che spazia dagli argomenti della cronaca e della politica a quelli della poesia, dell'autobiografia e della storia" (Guccini, 2011). Salire su un palco, o comunque in uno spazio davanti a un uditorio, non è più solo prerogativa dei professionisti *competenti*, ma anche di personalità con una formazione extra-teatrale, "relatori di dossier giornalistici" (Guccini, 2011).

Laura Curino col suo percorso artistico e professionale, di cui ho seguito le tappe fondamentali, dimostra che non basta avere un leggio, un uditorio e qualcosa da raccontare per fare teatro di narrazione. Vediamo dunque, come, dal 1999 a oggi, questa artista si è mossa nella grande bolla del teatro di narrazione.

---

[12] *Il racconto del Vajont* fu trasmesso in prima serata su Rai2 il 9 ottobre 1997. Dati Auditel citati da O. Ponte di Pino, *Le eccezioni e le regole – sei spettacoli teatrali su Raidue*, in www.trax.it

Come dicevo, gli spettacoli in assolo di Laura Curino sono stati, in questi ultimi quattordici anni, ben sedici. Li analizzerò, non in ordine cronologico ma raggruppandoli per tematiche, individuando cioè i temi ricorrenti e le modalità di racconto.

Nata e cresciuta in una città che basava la propria economia sull'indotto FIAT, Laura Curino non poteva non rilevare come e quanto un'industria influisca sulla qualità della vita di una comunità. Oltre ai già citati *Olivetti*, gli assolo che possiamo ascrivere nel capitolo *fabbriche e città*, sono *Telai*[13] del 2005, *Malapolvere*[14] del 2012 e il recentissimo *Scintille*[15]. Con l'eccezione di *Malapolvere*, le fabbriche degli altri spettacoli, caratterizzati dall'assenza di elementi autobiografici, sono raccontate da una variegata galleria di personaggi femminili.

In *Telai*, con l'ausilio di tre cavalletti e uno scialle, dà voce, tra momenti drammatici e lampi di ironia, alle donne di Schio, località veneta legata alle attività tessili: la Curino ci sorprende con biografie così vere da sembrare leggende. Le voci non sono quelle delle signore della buona borghesia come le Olivetti, ma di popolane: una ricamatrice, una sarta, l'anonima moglie di uno scioperante, ma anche un'assassina e una santa, legate dal filo tessuto da Aracne in un percorso che connette Storia e Memoria. Popolane sono anche le tre donne protagoniste di *Scintille* che, immigrate a New York, lavorano per pochi dollari nella fabbrica Cotton, dove due di loro moriranno nell'incendio scoppiato l'otto marzo 1908. In questo spettacolo Laura Curino interpreta la madre e le due figlie, tanto diverse ma accomunate dalla dura vita di immigrate, di sfruttate e infine di martiri di un sistema che di umano non ha nulla. La loro fabbrica non era certo quella di Adriano Olivetti, la cui concezione di lavoro comprendeva un'idea di felicità collettiva che generava efficienza e che credeva fosse possibile un equilibrio tra solidarietà sociale e profitto.

La fabbrica di *Malapolvere* come quella di New York è una fabbrica talmente cattiva da non poter essere raccontata da una voce umana. In questo inusuale e toccante spettacolo del 2013, la cui fonte sono articoli usciti su periodici e un libro inchiesta di una giornalista casalese, Laura Curino farà parlare oggetti di uso quotidiano, statue, palazzi, fontane, alberi e persino fiumi, che assistono impotenti al disastro. Siamo a

---

[13] Drammaturgia e scelte musicali: Luca Scarlini. Regia: Laura Curino. Disegno luci: Alessandro Bigatti. Interpreti: Laura Curino. Schio, Fondazione Teatro Civico, 2005.

[14] Un progetto di Laura Curino, Lucio Diana, Alessandro Bigatti, Elisa Zanino. Interpreti: Laura Curino. Torino, Teatro Gobetti, 31 gennaio 2012.

[15] Testo e regia di Laura Sicignano. Ricerca storica Silvia Suriano. Interpreti Laura Curino. Musiche originali Edmondo Romano. Scene Laura Benzi. Costumi Maria Grazia Bisio. Disegno luci Tiziano Scali. Festival di Borgio Verezzi, luglio 2012.

Casale Monferrato, in Piemonte, la fabbrica è quella dell'Eternit che produce morte stendendo un velo di amianto sulla città.

Sia in *Scintille* che in *Malapolvere*, assistendo allo spettacolo si può constatare quanto l'emozione sia palpabile. Alla fine dello spettacolo, il pubblico silenzioso lascia attonito la sala. Nel teatro di narrazione non ci si chiede *come andrà a finire*, ma piuttosto *come è potuto accadere?*

Laura Curino è narratrice innanzi tutto di donne: il più delle volte dimenticate, sottovalutate o sconosciute ai più. Anche quando parla di Virginia Woolf, che non è certo sconosciuta, dimenticata o sottovalutata, lo fa con un taglio originale. Il titolo di *Una stanza tutta per me*[16], del 2005, fa riferimento alla spasmodica ricerca durata tutta la vita, da parte di Virginia Woolf, di un luogo in cui poter scrivere senza interruzioni o distrazioni. Si tratta di un elemento che emerge dal *corpus* delle conferenze dell'artista inglese e che costituiscono la fonte primaria del testo. È in questo spettacolo che per la prima volta Laura Curino non racconta sé stessa, o meglio, non riporta brani della propria vita o ricordi del passato ma compie un lavoro sui personaggi femminili che circondano la Woolf, come la sorella, le suffragette, le colleghe scrittrici.

Se la Woolf è una donna conosciuta, le fanno da contrappeso molte sconosciute. Illustri non solo per censo o per posizione sociale, ma soprattutto per aver compiuto qualcosa di straordinario. È la schiera di protagoniste di spettacoli come *Le designer, pioniere di stile*[17] del 2008 e de *Il Senato delle donne. Storie di eroine del Risorgimento*[18], del 2011. Nel primo, in un singolare cortocircuito spazio-temporale, si celebra la genialità e l'intraprendenza di donne che hanno contribuito a creare il tessuto sociale, culturale ed economico dell'Italia. Dal lavoro di ricerca fatto per questo spettacolo è emerso molto materiale che ha finito col riguardare il mondo del *design* italiano nella sua globalità. La Curino scrive quindi il monologo *Mani grandi, senza fine. Nascita e ascesa del design a Milano* [19]*,* che l'attrice reciterà dall'alto di un'impalcatura, sinonimo di *lavori in corso* e metafora della ricostruzione sulle macerie

---

[16] Testo di Laura Curino, Michela Marelli. Regia: Claudia Sorace. Scenofonia: Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino. Settimo Torinese, GarybaldiTeatro, febbraio 2005.

[17] Testo e regia: Laura Curino. Interpreti: Laura Curino. Coordinamento artistico e scenofonico: Roberto Tarasco.Coordinamento drammaturgico I fase: Michela Marelli, Luca Scarlini. Assistente scenografa: Catherine Chanoux. Prima tappa del progetto 'Turin Eleven. Ritratti in palcoscenico di donne che hanno fatto l'Italia'. Torino, Teatro Stabile, marzo 2008.

[18] Testo e regia: Laura Curino. Interpreti: Laura Curino. Progetto: Laura Curino, Alessandro Bigatti, Elisa Zanino. Assistente alla drammaturgia: Beatrice Marzorati. Torino, Palazzo Madama, sala del Senato, 6 aprile 2011.

[19] Testo e regia: Laura Curino. *S*cenografia e immagini: Manolo De Giorgi. Luci, video, scelte musicali: Lucio Diana. Interpreti: Laura Curino. Milano, Piccolo Teatro, 11 febbraio 2011.

della guerra. L'impalcatura è anche uno schermo su cui vengono proiettati rari filmati d'epoca su grandi designer: Castiglioni, Magistretti, Menghi, Sottsass, Viganò, Zanuso. Di tutt'altra matrice e respiro è *Il Senato delle donne*. Concepito per celebrare i 150 anni dell'Unità d'Italia è composto da nove spettacoli da un'ora e venti ciascuno che, in una sorta di maratona con cadenza mensile, vengono proposti da Laura Curino a Palazzo Madama a Torino (prima sede del senato italiano) e successivamente in *tournée*, per singole serate o mini maratone. L'attrice offre una galleria di ritratti di eroine del Risorgimento italiano, pochi o pochissimi i nomi conosciuti. Ciascuna delle donne a cui questo spettacolo ha dato voce, che fossero donne d'azione o teoriche dell'Unità, aristocratiche o popolane, intellettuali o analfabete, ha pagato un prezzo molto alto per l'affermazione delle proprie convinzioni.

Vi sono, infine, due personaggi femminili che hanno avuto, parafrasando Virginia Woolf, "uno spettacolo tutto per sé". Si tratta di due sante: una citata nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze nel XIII secolo e l'altra, la prima santa di colore, canonizzata nel 2000. *Santa Bàrbera*[20], del 2008, è il ritratto di una ragazza orientale che finisce con l'assomigliare alla storia di tante ragazze d'oggi, assassinate dai parenti perché rifiutano di obbedire alle tradizioni religiose di famiglia. Bàrbera è una ragazza di grande bellezza che il padre rinchiude in una torre per scoraggiarne le velleità di indipendenza. Quando la giovane si converte al cristianesimo, l'uomo, fedele funzionario imperiale, la denuncia firmandone la condanna a morte. Di tutti i suoi spettacoli, forse questo è quello in cui la Curino si avvicina di più all'affabulare della *qassasa*, la donna narratrice della tradizione araba. Con gesti e suoni antichi, cui fanno eco leggende e credenze popolari, ci racconta qualcosa di assolutamente contemporaneo.

L'altra santa è protagonista nel 2009 di *Bakhita, una storia meravigliosa*[21]. Laura Curino l'aveva scoperta qualche anno prima, quando l'aveva inserita nello lo spettacolo *Telai*. Perché Bakhita abbia colpito l'immaginazione della Curino non è difficile da comprendere: sudanese, viene rapita a cinque anni da mercanti di schiavi; arrivata in Italia, viene riscattata da un console, prende i voti e nel 1902 si trasferisce a Schio, nella pianura padano-veneta. Qui, unica nera in un mondo di contadini che mai

---

[20] Testo e regia: Laura Curino, Roberto Tarasco. A cura di Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino. Bergamo, Teatro Donizetti, aprile 2008.

[21] Drammaturgia e regia: Michela Marelli, Filippo Soldi. Interprete: Laura Curino. Disegno luci: Alessandro Bigatti. Costumi: Fabiana Bassani. Lucca, Festival 'I Teatri del Sacro', 23 settembre 2009.

avevano visto una persona di colore, resta fino alla morte, diventando la Madre Moréta molto venerata dai veneti. *Happy end* a parte, il percorso di Bakhita sembrerebbe quello di molte immigrate che oggi, purtroppo, non sempre trovano chi riscatterà le loro misere e sfortunate esistenze.

L'attrice vuole raccontare il passato per indagare il presente: del resto gli autori del teatro di narrazione, come minatori della memoria, non cercano risposte, trovano domande.

Senza risposta è quello che è conosciuto come il *caso Mattei*, uno dei misteri italiani, in cui politica e finanza hanno intrecciato le loro trame fino a far esplodere l'aereo su cui viaggiava Enrico Mattei, presidente dell'ENI[22]. L'intricato caso era già stato oggetto nel 1972 di un film di Rosi e di una fiction televisiva nel 2009 e di numerose inchieste giornalistiche, oltre che, ovviamente, giudiziarie.

*Il signore del cane nero, storie su Enrico Mattei*[23] del 2010, scritto da Laura Curino con Gabriele Vacis che ne cura anche la regia, non è la semplice cronaca di un caso irrisolto. La storia è raccontata da Celestina, personaggio ispirato a una donna con anni di manicomio sulle spalle, che gli autori avevano conosciuto anni prima. Infagottata in un cappottone, sotto il quale indossa un tutù, un'irresistibile Curino-Celestina, che sostiene di essere stata la sua segretaria, da sempre innamorata di lui e che sa tutto di Mattei, ci fa da guida nel racconto della storia di un giovanotto intraprendente e spregiudicato, affascinante come Gregory Peck, che partito da un paesino di provincia diventa presidente dell'ENI. Con gesti convulsi e scombinati, Celestina butta lì misteri inquietanti, come la sparizione di un capitolo di *Petrolio* di Pasolini, dove pare ci fossero i nomi dei mandanti della morte di Mattei.

Vediamo quindi come la teatrografia di Laura Curino, a differenza di molti altri attori-autori-narratori del teatro di narrazione, non sia imperniata su avvenimenti e misteri della storia più recente: le incursioni nel caso Mattei e la vicenda legata alle morti causate dall'amianto restano, ad oggi, le uniche. La sua predilezione per il passato, che anche se remoto rispecchia il presente, affiora in uno spettacolo del 2007, *La magnifica intrapresa, galeas per montes conducendo*[24]. Qui Laura Curino è

---

[22] Ente Nazionale Idrocarburi, istituito per lo sfruttamento delle risorse energetiche italiane di cui faceva parte l'AGIP (Azienda Generale Italiana Petroli) il cui logo era un cane nero a sei zampe.
[23] Testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Luci e scenofonia: Roberto Tarasco. Scenografia e video: Lucio Diana. Interpreti: Laura Curino. Torino, Teatro Stabile, marzo 2010.
[24] Testo di Paolo Domenico Malvinni. Regia: Titino Carrara. Musiche: Roberto Tombesi. Scenografia: Mauro Zocchetta. Interpreti: Laura Curino, I Calicanto. Mori (Trento), luglio 2007.

affiancata da un gruppo musicale veneto, specializzato nel folk-revival. Lo spettacolo è il diario di un'impresa straordinaria del condottiero Gattamelata che nel 1438 guida alcune galee da Venezia al Lago di Garda. L'eccezionalità non è legata tanto all'età avanzata del condottiero, ormai settantenne, ma dall'assenza tra Venezia e il Lago di Garda, se non per un brevissimo tratto, di collegamenti fluviali. La titanica missione vede sudare fianco a fianco potenti signori, spregiudicati condottieri, esperti marinai e abili carpentieri, impegnati in un'impresa al limite della follia.

La presenza sul palco di un gruppo musicale che sottolinea i passaggi nodali della vicenda è comune nel teatro di narrazione: il potere evocativo della musica stempera e alleggerisce i contenuti e la forma del narrato.

Il modo in cui il narrato viene consegnato al pubblico dall'attore è di fondamentale importanza. Questi, infatti, viene riconosciuto dagli astanti come *uno di loro*: non veste i panni del personaggio alle prese con una storia e non ostenta la propria erudizione. Nel teatro di narrazione questo accade sia quando si racconta di protagonisti illustri o di fatti storici, ma anche e soprattutto per quelle piccole vicende popolate di piccoli personaggi che intrecciano le loro esistenze con la grande Storia.

Una delle caratteristiche che ho citato come costanti nel teatro di narrazione, è l'inserimento da parte dell'attore-autore-narratore di brani autobiografici. Questo espediente, se da una parte rende più vero e caldo il racconto, dall'altro può limitare il campo d'azione temporale e geografico. Di questo si è accorta ben presto Laura Curino, che ha deciso di abbandonare le citazioni autobiografiche dopo pochi spettacoli. In chiusura, mi pare opportuno citare i primi straordinari assolo, che hanno in qualche modo segnato un genere e una tecnica di recitazione di una delle più prolifiche autrici teatrali italiane. Di *Passione* e *Olivetti* ho già avuto modo di parlare in precedenza.

*Geografie*[25] e *L'età dell'oro*[26] sono invece due spettacoli rispettivamente del 1999 e del 2002 che forse più di altri risentono delle tematiche affrontate da Laura Curino e da Teatro Settimo.

*Geografie* racconta, in chiave ironica, di luoghi perduti e di regioni immaginarie e, come annota la Curino stessa nella scheda di presentazione dello spettacolo, "dove si dimostra che una stanza è più grande di una città e un oceano più piccolo di uno

---

25 Testo e regia: Laura Curino. Interpreti: Laura Curino. Scelte musicali: Roberto Tarasco. Settimo Torinese, GarybaldiTeatro, 1999.
26 Testo di: Laura Curino, Michela Marelli. Regia: Serena Sinigaglia. Scene: Maria Spazzi. Luci: Alessandro Verazzi. Scelte musicali: Sandra Zoccolan. Interpreti: Laura Curino. Torino, Teatro Stabile, ottobre 2002.

stagno”. Come in altri lavori svolti con Teatro Settimo, narra la storia di una comunità abituata ormai a parlare solo la lingua delle fabbriche e a parlar poco di sé e l’autrice-attrice cerca di individuare il filo che lega il piccolo mondo del singolo alle trame del mondo intero. L’autrice-attrice lo fa attraverso i cinque sensi che diventano strumenti per ricordare, intrecciando esperienze infantili e fonti letterarie. Al pari di molti altri lavori di Laura Curino, *Geografie* non si esaurisce nello spazio di una stagione teatrale, come comprovano le numerose riprese negli anni.

Nel 2002 lo spettacolo che, dopo *Olivetti*, le varrà il suo secondo prestigioso premio *Hystrio*. Si tratta de *L’età dell’oro*. L’età del titolo è quella di un’infanzia vissuta nell’Italia del *boom* economico a Valenza Po, la città piemontese degli orafi. Caratterizzando ciascun *personaggio* con un’efficace maschera fonica, verbale e gestuale, Laura Curino ne porta in scena ventiquattro: una folla di comparse che disegnano una scenografia verbale e fanno procedere il racconto. Michela Marelli, coautrice dello spettacolo, all’epoca definì questa tecnica *monologo dialogato* (Marelli, 2005: 28).

Non solo la capacità e la bravura dell’attore, anche la drammaturgia assume un’importanza primaria: l’attenzione del pubblico e il conseguente gradimento dello spettacolo si conquistano grazie all’abile intreccio di frammenti di storia, di dati tecnici, ma anche di brani in cui affiora la memoria, condivisa con lo spettatore. Il narratore diventa così intermediario tra il pubblico e il narrato.

Il ritratto che ho tracciato, in estrema sintesi, è quello di un’artista che lavora più di duecento serate all’anno. Solare, comunicativa è sempre gentile e generosa col suo pubblico, che rispetta moltissimo. A parte la stampa specializzata, i giornali non parlano molto di lei perchè è apparsa in tv pochissime volte, eppure i suoi spettacoli, ovunque vengano replicati, riempiono le platee.

Il teatro di narrazione, quello ancora autentico, è anche questo: essere presenti, amati dal pubblico ma brillare per la propria assenza dalla ribalta luccicante delle mode effimere.

BIBLIOGRAFIA

Benjamin, W., *Il narratore*, Torino, Einaudi, 2011, p. 3, p. 19.

Cruciani, F., *Viaggio in Italia*, Proscenio notizie, 5 (1986).

Curino, L., *Schede degli spettacoli*. Internet. http://www.lauracurino.it

Guccini, G., Marelli, M., *Stabat Mater – Viaggio alle fonti del 'teatro di narrazione'*, Castello di Serravalle, Le ariette libri, 2004, pp. 29-30.

Guccini, G., *Recitare la nuova performance epica*, Acting Archives Review – Rivista di studi sull'attore e la recitazione, 2 (2011).

Guerrieri, O. *Ma è tutta una farsa questa Villeggiatura*, La Stampa, 6 ottobre 1993.

Marelli, M., *Una per tutti, tutti per una*, Dossier Teatro di narrazione in Hystrio, 1 (2005), p.28.

Nosari, P. G., *I sentieri dei raccontatori di storie, Prove di Drammaturgia,* 1 (2004), p.11.

Perissinotto, L., *Animazione Teatrale*, Roma, Carocci, 2004, p.59.

Ponte di Pino, O., *Le eccezioni e le regole – sei spettacoli teatrali su Raidue*. Internet. http://www.trax.it 1998.

Ponte di Pino, O., *Per un teatro politico?* Internet 1996-1999. http://www.trax.it

Ponte di Pino, O., *Un teatro civile per un paese incivile*? in Biacchessi, D., *Teatro civile – Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 16.

Volli, U., *Vi mando una cartolina scampata all'alluvione*, La Repubblica, 12 novembre 1983.

# LA AUTOBIOGRAFÍA COMO CONSTRUCCIÓN DE SÍ MISMO: LAS *IMPRESSIONI E RICORDI* DE GRAZIA PIERANTONI MANCINI

*Antonella Cagnolati*
*Università di Foggia*

ABSTRACTS

La fuente de la que me ocuparé es un diario, un meditado y rico "periódico" de las vicisitudes de Grazia Pierantoni Mancini, de su familia y de la Italia que todavía había que reconstruir, pero que ya se deseaba con ardor y que era decididamente real en el imaginario del tiempo, con un título verdaderamente apropiado: *Impressioni e Ricordi (1856-1864)*. Antes de examinar tan precioso testimonio, hay que devolver a Grazia su perfil preciso, colocándola en su contexto familiar y social, dando espesor a los nombres y a las figuras que aparecen en la escena de su diario. La narración, que comienza en septiembre de 1856 y termina el 26 de diciembre de 1864, deliberadamente elegida por la autora, atraviesa, por tanto, una estación de grandes momentos históricos cruciales para Italia y procede en todo el texto con una voluntad precisa de registrar los eventos familiares y personales como hechos privados. Los años y los días se registran puntualmente, permitiendo que el lector comprenda el fluir del relato según las prioridades atribuidas por la autora a los acontecimientos y al eco que esos sucesos tienen en su psique juvenil.

The source I will discuss about is a daily, thoughtful and rich "newspaper" narrating the vicissitudes of Grazia Pierantoni Mancini, of her family and the contemporary Italy that had yet to be united, but that was desired with ardor and it was real in the imaginary of the time, with a truly appropriate title: *Impressioni e Ricordi (1856-1864)*. Before examining this precious testimony, I have to draw an accurate profile of Grazia, placing her in her family and social context, giving thickness to the names and figures described in her diary. The narrative, which begins in September 1856 and ends on December 26, 1864, dates deliberately chosen by the author, crosses, therefore, a season of great historical moments, really crucial for Italy, and proceeds throughout the text with a specific intention to record both family events and personal and private facts. The years and days are recorded promptly, allowing the reader to understand the flow of the story according to the priorities assigned by the author, and above all to understand the echo the events have on her young psyche.

KEYWORDS

Grazia Pierantoni Mancini, autobiografía, narración, escritura, género.
Grazia Pierantoni Mancini, autobiography, narration, writing, gender.

## LA PARÁBOLA DE UNA VIDA

Fanny Zampini Salazar dedicó a su amiga Grazia Pierantoni Mancini en la triste ocasión de su muerte el 12 de mayo de 1915 una larga necrológica publicada en la «Nuova Antologia» (Zampini Salazar 1915). Si reconstruimos el perfil biográfico de Mancini, se van desplegando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX las fases

relevantes de la vida de una joven que nace y vive en un contexto familiar de gran calibre moral, al que se añade la tenaz fe patriótica y la firme confianza en las "magnifiche sorti e progressive" de la nación italiana que se acaba de construir.

Salazar hace énfasis en el papel desempeñado por Grazia durante su juventud como mujer de Augusto Pierantoni, como madre de sus tres adorados hijos y subraya con énfasis las dotes morales, la extensa cultura, «l'anima fine e gentile […] riflessa in tutte le sue opere letterarie» (Zampini Salazar 1915: 568). Amplio espacio se dedica también a las actividades en las que Grazia prodigaba su tiempo, sus energías y su innata tendencia a la filantropía, siempre con la mirada dirigida a la emancipación de la mujer, a la elevación de su educación, pero siempre lejana del feminismo más radical que se estaba asomando a la escena social y política en el ocaso del siglo XIX.

En el fondo quedan (casi como actividad para las horas de distracción y como si de un pasatiempo se tratara) los libros, los artículos en la prensa más acreditada de su época, las numerosas traducciones, la correspondencia con exponentes de relieve de la cultura europea. El retrato se acerca a la hagiografía y relega a un segundo plano la presencia de Grazia en la escena italiana como intelectual y como mujer comprometida, atenta a todo lo nuevo que venía del extranjero, apreciada y alabada por la denuncia de las gravísimas condiciones morales y sociales en las que se encontraban las plebes itálicas, desilusionada por la traición de los ideales más altos del Resurgimiento, ya completamente arrasados cuando empieza el nuevo siglo.

La necrológica se alarga con gran riqueza de particulares sobre las últimas y dolorosas fases de la existencia de Grazia: la enfermedad improvista que se había llevado cruelmente a su hija Bice, la desgracia que le ocurrió a su hijo Riccardo y la consecuente larga agonía que se concluye inevitablemente con la muerte de su amado consorte: demasiados golpes inferidos por un destino adverso que había contribuido a hacer crueles y desesperados los años finales de una vida intensa. La identidad materna no podía sopotar desgracias de tal entidad y nada pudo devolver a Grazia la serenidad: los intensos sufrimientos privados se agudizaron todavía más con las noticias de los cambios atroces que se estaban preparando en Europa. La guerra con su efecto de muerte y de destrucción estaba llegando:

> L'intenso soffrire fu accresciuto dall'orrore che Grazia provava leggendo i resoconti della barbara invasione del Belgio. Essa ne piangeva e si fu costretti di abolire la lettura de' giornali. Alla fine di marzo la salute della sventurata madre peggiorò e volle tornare a Roma, ove in meno di due

> mesi si spense dolcemente. Non volle pompa di funerali, né fiori, e sulla ricca bara posarono soltanto le rose bianche, velate di nero, in forma di croce (Zampini Salazar 1915: 569).

Un retrato que convierte en icono de una visión al límite de la santificación laica a una mujer que tendría que haber sido recordada con expresiones completamente diferentes. Por lo tanto, si el dolor y la experiencia del sufrimiento califican a la Grazia madura, como mujer y como madre, con más matices se muestra la representación de la juventud, los vínculos y lazos familiares, el entusiasmo patriótico y las ricas páginas de narrativa dejadas como herencia de alta valencia moral.

La fuente de la que me ocuparé es un diario, un meditado y rico periódico de las vicisitudes de Grazia, de su familia y de la Italia que todavía había que reconstruir, pero que ya se deseaba con ardor y que era decididamente real en el imaginario del tiempo, con un título verdaderamente apropiado: *Impressioni e Ricordi (1856-1864)*[1]. Antes de examinar tan precioso testimonio, hay que devolver a Grazia su perfil preciso, colocándola en su contexto familiar y social, dando espesor a los nombres y a las figuras que aparecerán en la escena de su diario, a veces como actores de primer plano, otras como desinteresada comparsa y, en otros casos, como masa indistinta sobre el escenario de unos sucesos todavía más grandes.

EL NÚCLEO FAMILIAR

Nacida[2] en una familia en la que se mezclaban perfectamente la devoción por la patria, la pasión política por la causa del Resurgimiento y el amor por la cultura, Grazia supo sacar lo mejor de tales elementos y creció con los estímulos de los encuentros, de las amistades y de las relaciones que se cultivaban en su casa.

Siendo todavía una niña vivió dolorosas vicisitudes como consecuencia del exilio del padre Pasquale Stanislao Mancini y se encontró en los años decisivos de su formación errando entre Turín y Nápoles, dos ciudades que ella amaba, para encontrar después una estable serenidad afectiva junto a su marido Augusto Pierantoni, con el que

---

[1] *Impressioni e Ricordi* (1856-1864) se publicó inicialmente por entregas en la «Nuova Antologia» con el subtítulo *Giornale di una giovanetta*, desde febrero hasta agosto de 1907, después en 1908 el editor Cogliati de Milán la publicó en tres ocasiones (en formato 16°, por un total de 386 páginas). Más recientemente, el libro lo ha editado Anna Santoro en la colección "Scrittrici Italiane" para la editorial L'Araba Felice, Nápoles, 2005 (en total 207 páginas). Para la redacción del presente artículo se ha utilizado el volumen editado por Anna Santoro.

[2] La fecha de nacimiento de Grazia Mancini no está clara: la ficha en el *Dizionario Biografico degli Italiani* presenta el 16 de mayo de 1841; Anna Santoro, Maria Bandini Buti y Carlo Villani la colocan en 1843; Cecilia Valentino la sitúa el 16 de enero de 1842, Teodoro Rovito prefiere el año 1844. En la página final de su diario (en diciembre de 1864) Grazia afirma que ya ha cumplido los veintidós años. La cuestión sigue abierta.

se casa en 1868 y del que tendrá tres hijos, Beatrice, Riccardo y Dora[3]. Tras el matrimonio todavía se producen desplazamientos entre Florencia (donde la pareja vivió hasta 1880) y Roma, donde Grazia fundó un salón intelectual, ayudada en ello por el cargo de diputado y senador que luego asumirá el marido.

La familia de origen ocupó siempre un lugar privilegiado en el corazón de Grazia: admiración sin límites por el padre, por el sacrificio constante en su trabajo para mantener una prole numerosa y la generosidad – a menudo puesta en evidencia en las páginas del diario – al ayudar a la "vasta brigata di esuli" de los que se sentía jefe en la hospitalaria Turín sabauda; afecto maduro y abnegación por la madre, musa del Resurgimiento. De los dos Grazia aprendió el valor del compromiso, la necesidad de ayudar al prójimo que lo necesitaba, la fuerza de las ideas y de las palabras para cambiar todo lo malo de la sociedad, el culto de los sentimientos.

Podemos, sin dudas, afirmar que la adolescencia de Grazia estuvo llena de encuentros, de experiencias que ayudaron a su joven conciencia a construirse y a reforzarse. Entre las anotaciones más frecuentes nos resulta fácil localizar en el diario los títulos de los libros leídos, las emociones experimentadas al sentirse cerca de autores como Giacomo Leopardi, Laurence Sterne, Victor Hugo, y – algo ciertamente singular para una jovencita – el atento análisis del *Contratto sociale* de Jean-Jacques Rousseau y las reflexiones de matriz socialista, no privadas de vivo entusiasmo, elaboradas a partir de una colección de «discorsi pregevoli di Robespierre», señal de una notable apertura de horizontes culturales en casa Mancini, verdaderamente singular para esos años.

«Imparare è sempre stato per me una festa» (Mancini 2005: 16): afirma ella en el diario. Igualmente importante para sondear la formación de Grazia se revela, de hecho, la descripción de los días transcurridos en la escuela, en el Instituto francés de los señores Dersnisard, en la que ella tiene la manera estrechar duraderas amistades con otras jovencitas (como Teresa, prima de Edmondo De Amicis), de aprender nociones fundamentales, de ver florecer un apasionado amor por las lenguas y la literatura, de interiorizar valores. Además, tuvo la oportunidad de estrechar una relación hecha de estima y confianza con su joven profesor Francesco De Sanctis que, docente en el Instituto Elliott al que acudía Grazia, pasó después a enseñar en la Universidad de Zurich. Una importante correspondencia atestigua el cuidado amoroso con el que él seguía, aunque fuera desde lejos, los progresos de su "Grazina" que, a su vez, le enviaba

[3] Grazia y su marido vivieron a menudo lejos y se comunicaban por vía epistolar.

poesías y breves prosas para obtener su juicio crítico. Cómo se fueron relacionando y crecieron dentro del alma *in fieri* de la joven todas estas sugestiones nos parece un argumento de considerable interés y digno de ser investigado.

RELATAR DE SÍ MISMA

La subjetividad femenina es capaz de expresarse cuando se desgarra el velo del silencio y de la *omertà* que rodea lo que se ha vivido, recomponiéndolo a través de un horizonte de sentido: la construcción del yo impone entonces una mirada diferente que ilumina, al principio con una luz mal enfocada, después con nitidez cada vez más intensa, *otras historias* circunscritas en un universo simbólico divergente con respecto a la tradicional relegación en la anulación de la esfera privada. Para reconocerse como sujetos capaces de llevar a la arena literaria los propios acontecimientos biográficos, las mujeres han tenido que hacerse dueñas de un léxico, conquistarlo plenamente y recomponerlo sobre un horizonte de género que diera legitimación a la narración de sus experiencias, que atribuyera sentido a lo que habían vivido, interiorizando y releyendo con una óptica divergente las vicisitudes históricas para re-narrarlas y re-comprenderlas a través de categorías que no estuvieran construidas sólo desde lo masculino.

Tal procedimiento dirigido a la autoafirmación del yo se muestra con gran evidencia en el diario de Grazia Mancini en el que frecuentemente tropezamos con una decodificación del mundo que se lleva a cabo con la ganzúa de la duda, con el arma sagaz de la curiosidad que no se acontenta con la sola fenomenología, sino que va más allá, al intentar llegar a las raíces de las acciones, comportamientos y decisiones.

*Impressioni e Ricordi* se aloja inmediatamente en la fantasía del lector como un texto de una admirable riqueza por una pluralidad de motivaciones, *in primis* por la espontánea adhesión a una tipología literaria muy difundida en la escritura femenina, es decir, el diario; por la extraordinaria cronología de los eventos narrados que se refieren a años densos de acontecimientos para la edificación de la nación itálica; finalmente, por la exploración del yo y por la construcción de la identidad de una adolescente que lucha con la compleja homologación en relación a modelos buscados y fuertemente analizados en el contexto familiar y social en el que ella crece.

Antes de entrar en el texto, tenemos que explicar las vicisitudes editoriales en las que se explica cómo los apuntes dispersos del "cuaderno" de Grazia se convierten en libro. Aparece en las páginas de la «Nuova Antologia» por entregas en 1907, pero es en 1908 cuando se publica el diario con el deseo explícito del hijo de Grazia, Riccardo Pierantoni, que probablemente se ocupó de la primera edición para el editor Cogliati.

Como parece evidente, el diario representaba la explicitación de sentimientos, reflexiones, juicios escritos durante la adolescencia de la joven “Grazina”. Con toda probabilidad también el título se atribuyó sólo en la época de la publicación, con el fin de circunscribir a un género preciso la tipología de la narración, insistiendo tanto en la memoria y los recuerdos, como en la filtración de los hechos a través de la propia subjetividad que juzga, como parece que nos da a entender la palabra “impresiones”, insistiendo en la comprensión de los eventos, más que en la mera crónica.

Tendríamos que preguntarnos todavía qué género de texto es *Impressioni e Ricordi*: ¿podemos considerarlo en la categoría del “diario”, escritura muy frecuente en esa época, sólo aparentemente inocua y, por tanto, “autorizzata” para una jovencita? ¿O también lo podemos colocar a medio camino entre una visión intimista de los hechos y la interposición de un *bios* relegado a la esfera psíquica, teórica, mucho más que fisiológica? La respuesta no es fácil, en particular por la pluralidad de perspectivas y de estrategias que la autora lleva a cabo en la escritura: así, el texto va desplegándose ante nuestros ojos como un relato complejo conducido a varios niveles narrativos, en el que el punto de vista – como correctamente subraya en la introducción Anna Santoro – se convierte en «propria lettura del mondo», mirada que observa, indaga, según una conciencia femenina que quiere ser fuertemente crítica con respecto a lo que describe.

Parece obvio que no se trata, por tanto, de una mera autobiografía y mucho menos podemos atribuirle la fácil etiqueta de “recuerdos”: mucho más apropiada la expresión *journal intime* que enfatiza la estrategia narrativa llevada a planos distintos que se encuentran y se legitiman sobre la base de la voluntad de elección de la autora, que pretende sacar a la luz los hechos públicos que más le impresionan, para intercalarlos con acontecimientos personales que permitan colocarlos en una esfera estrictamente privada. Lo que hace que el texto sea interesante es precisamente el fluido pasaje entre estos dos planos y la alternancia público/privado que se gestiona con sabia maestría hasta encontrar admirables puntos de convergencia entre uno y otro.

Otra cuestión de relevante importancia tiene que ver con la selección de los materiales ofrecidos al lector: no estamos en grado de asegurar si Grazia Mancini ha operado con posterioridad una elección razonada entre las páginas de su “cuaderno”, o si la publicación está completa, sin censura u omisiones. Sin duda sería relevante verificar si existe un esbozo, un manuscrito en el que se pudieran encontrar otras narraciones canceladas antes de confiar el libro a la imprenta: eso significaría una fuerte intervención con el fin de enfatizar una construcción intencional del narrador con el

objetivo de edificar un sujeto identitario *ex post*, una especie de modelo construido sobre la base de algunos precisos valores éticos y civiles (abnegación, amor por la patria, admiración por los padres). La duda, por el momento, se mantiene. Erica D'Antuono sostiene que el texto de Mancini puede haber sido sometido a una restructuración como demostrarían los aparatos paratextuales añadidos con decisión en una fase sucesiva a la redacción, y también por la consistente diferencia temporal entre la última fecha presente en el texto (1864) y el año de la publicación (1907 en la «Nuova Antologia», 1908 para Cogliati). Se mezclarían en tal sentido dos aspectos distintos: el fluir cronológico – con su término *a quo* y uno definitivo *ad quem* – sin flashback o intersecciones para intimidar y obstruir la narración cronológica y la intencionada construcción autobiográfica filtrada a través del registro de la memoria (D'Antuono 2008: 367-373).

La interrogación que acabamos de formular nos conduce a otra pregunta: ¿por qué motivo se escribe un "diario"? Las razones que podemos alegar son muchas. Como afirma Lejeune, los diarios de las jovencitas se convierten en el curso del siglo XIX en instrumentos para un examen de conciencia apoyados teóricamente por la práctica educativa de relatarse a sí mismo en un congruo ejercicio de estilo; pero hay más: «[le ragazze] vi compongono la loro immagine morale come quella della figura della loro psiche e quindi, in fondo, della loro psico-sociologia: perché lo specchio nel quale si guardano non è veramente uno specchio. Il loro "Sé" vi è dipinto in anticipo e si chiede di conformare la loro immagine a dei modelli» (Lejeune 1993: 11). Tal metáfora delinea plenamente, el recorrido que se ha perseguido con tanta fatiga: por un lado, la búsqueda de una individualidad bien definida, por el otro, la sumisión a modelos que el *milieu* sociocultural ya ha construido de manera metahistórica: como hipotética solución a la fractura no queda más que adaptarse o rebelarse.

La narración, que comienza en septiembre de 1856 y termina el 26 de diciembre de 1864, deliberadamente elegida por la autora, atraviesa, por tanto, una estación de grandes momentos históricos cruciales para Italia y procede en todo el texto con una voluntad precisa de registrar los eventos familiares y personales como hechos privados (sobre los que siempre ejerce una lúcida facultad de reflexión) y acontecimientos históricos – que forman el contexto imprescindible en el que Grazia se encuentra – sobre los que el juicio se hace a menudo agudo y cortante.

Los años y los días se registran puntualmente, permitiendo que el lector comprenda el fluir del relato según las prioridades atribuidas por la autora a los

acontecimientos y al eco que esos sucesos tienen en su psique juvenil. A pesar de que el exordio *in medias res* nos priva de todo pacto narrativo, tenemos todavía que evidenciar la regularidad de la escritura que se coloca en la página a intervalos que oscilan entre las dos semanas y el mes, por lo menos en los primeros años (1856-1860) para hacerse después testigo minucioso, casi *a jour le jour*, de los hechos de crónica conectados con las empresas políticas de la monarquía sabauda y con las aventuras de Garibaldi.

El epígrafe que se refiere a la fecha de cada uno de los acontecimientos es diferente: a veces aparece señalada con extrema precisión la localidad, el día, el mes, mientras que la fórmula más típica y adoptada con más frecuencia refiere sólo el mes. La imprecisión que nos ha llegado representa un cuadro con bruscas aceleraciones intercaladas con espacios vacíos, con lagunas de las cuales no siempre es fácil comprender el valor. También la extensión de la narración para cada una de las fechas nos lleva a la voluntad de hacer explícita de forma analítica no sólo los propios fenómenos a los que asiste la autora, sino también una especie de reflejo psíquico interior dado por la resonancia que tales eventos suscitan en su interior. Los hechos privados se dilatan hasta convertirse en cesuras importantes en el lento devenir del crecimiento moral de Grazia hasta el punto de convertirse en emblemas de su mundo interior.

Un momento crucial parece que se determina a partir de 1860, a consecuencia de la mayor visibilidad pública y del prestigioso papel que asume Pasquale Stanislao Mancini: también la familia irá a vivir en un contexto social y políticamente más amplio y los resultados de tal horizonte nuevo no tardan en dejarse sentir. Grazia registra con mayor frecuencia en su diario los eventos relativos a la preparación de la Unidad de Italia y el eco de los conflictos y de las empresas de Garibaldi entra con fuerza en las páginas, con tonos que varían desde el entusiasmo a la preocupación, desde la alegría a la desilusión. Más aceleradas cronológicamente son las páginas que se refieren al viaje a Nápoles: la curiosidad, la unión atávica con el lugar hacen que Grazia anote sus impresiones cotidianamente, en un torbellino de felicidad interior y de goce estático de las bellezas llenas de historia en la ciudad partenopea.

Tal curso de extrema felicidad narrativa permanece inalterado hasta diciembre de 1862, momento en el que se entra en una fase de perplejidad distanciada que ya no aspira – o no sólo – a narrar, sino a escuchar a la propia conciencia, a interrogarse sobre las injusticias – grandes y pequeñas – a las que Grazia tiene que asistir.

La compleja relación de la autora con el tiempo y con su inevitable efecto de recuerdos seleccionados por la memoria individual conduce a un resultado ciertamente importante en la estructura de la narración, es decir, al desdoblamiento del yo que se diferencia en un *io narrante* – del que dejan huellas importantes las intervenciones sobre el texto – y un *io autobiografico* que se desarrolla en el interior de una compleja red de relaciones con el mundo, con el fin de construir una propia irreductible personalidad.

REFLEJARSE EN LA PROPIA MADRE

El complejo edificio de la identidad necesita una larga preparación en la que agentes distintos intervienen en un porcentaje variable, como el papel de la familia, la educación, los *exempla*, los modelos de comportamiento observados en las figuras que nos rodean, tanto en contextos privados como en ámbitos públicos. Por tanto, vamos a verificar en qué medida tales elementos desempeñan una función de notable relevancia en el crecimiento psicológico de Grazia y también cómo podemos escrutarla a través de las palabras de su diario. Como oportunamente sugiere Simonetta Ulivieri, «la donna cerca lo specchio di sé nell'autenticità di un'altra donna, perché capisce che il suo unico modo di ritrovare se stessa è nella genealogia della sua specie, di madre in figlia, di sorella in sorella, di donna in donna» (Ulivieri 2011: 27): precisamente ese anhelado reflejo se individua con gran netidez en las páginas de *Impressioni e Ricordi*.

El texto encuentra su dramático exordio de evidente sensibilidad tardo romántica en la escena del *incipit*, trágicamente marcada por la muerte de la pequeña Cesarina, de tan sólo dos años:

> Cesarina, la mia piccola sorella, è morta fra le mie braccia… Ho voluto lavarla…ricomporla io stessa: parve addormentata appena le ebbi chiusi per sempre i grandi occhi cerulei. I capelli finissimi le formavano attorno al visetto bianco una cornice di oro pallido… *Mia madre già prima della fine era stata condotta altrove…: poverina, innanzi i trent'anni ha messo al mondo dieci figli e questa è la quarta bambina che le viene tolta dalla morte* […]; diedi un grido al quale rispose un altro grido più acuto e doloroso: era di mamma mia! (Mancini 2005: 11)

La figura de la madre Laura Beatrice se perfila en la tragedia de un inmenso dolor que se refleja en los ojos de Grazia completamente envuelta en su destino de generadora de vidas inexorablemente quebradas en el alba de su existencia. Esta figura imaginaria de mujer sometida a la crueldad de su destino biológico de reproducción y muerte se aloja nítida en la memoria de Grazia que delinea a la madre como un icono de

fragilidad, personaje delicado que atraviesa sólo en determinados momentos la cotidianidad de sus existencias como una divinidad distante.

¿Puede representar esta mujer pintada como una Virgen en un fresco tardo medieval o un retrato angélico sacado de la poesía stilnovista (de la que deja indicios en los apelativos) un válido modelo para la pequeña escritora? La pregunta parece oportuna porque Laura Beatrice nos aparece descrita como una belleza etérea, una pequeña figura evanescente, más necesitada de los cuidados de la sabia Grazia que dispensadora constante de afecto materno: cuando se habla de ella se evidencia sobre todo la voluntad de evitarle fatigas, sufrimientos, de darle consuelo en la aspereza de la vida, tanto por lo que se refiere a los dolores físicos a consecuencia de los repetidos embarazos, como por las dificultades psicológicas debidas a la frecuente separación del marido. Laura Beatrice representa el alfa y el omega de la narración que con sus vicisitudes trágicas se abre y se cierra, dejando en medio a una joven que busca afecto y que, por el contrario, se encuentra en la excéntrica condición de "hacer de madre" a su joven madre, en una vena de sentimientos que manan espontáneamente del alma de Grazia y que oscilan entre la *pietas* filial y el cuidado, entre el cuidado de las hermanas más pequeñas y la atención por las faenas caseras:

> Oh che Dio mi conservi a lungo i diletti genitori, ch'io rivegga presto la mammina tornata sana e forte. Intanto io faccio di tutto per risparmiarle noie e pensieri fastidiosi e lasciarle il tempo di dedicarsi all'arte. Ella non solo scrive bellissimi versi, ma dipinge con tanta maestria. In campagna farà il mio ritratto e quello delle sorelline… Io adoro il babbo, che rappresenta per me l'ingegno, il carattere, il sagrifizio, la bontà sulla terra; ma l'affetto che sento per mammina è un sentimento più tenero… mi sembra qualche volta di essere la sorella maggiore (Mancini 2005: 46).

Se advierte entre líneas un melancólico sentido de inadecuación; en este sentido, el retrato parece ciertamente lejano física y psicológicamente: Grazia, tan equilibrada, tan madura, se sustituye en los papeles, los invierte y hace de ellos un punto de fuerza de su crecimiento identitario, asimilando una estrategia que la lleva a menudo a anularse frente a tanta belleza y al talento artístico que emana de la joven madre.

La figura angélica es fuente de admiración entusiasta en los salones de Turín y de Nápoles no sólo por su encanto, sino por su patriotismo fuerte y convencido: grande es la estima que se nutre por ella con el notable el éxito obtenido con sus composiciones poéticas. Una madre distinta a la norma y a quien Grazia siente que le debe ternura y

respeto, pero que no desencadena un proceso de identificación y de homologación, más bien una alegría tibia por la reverencia con la que se encuentra rodeada cada vez que aparece en público:

> mamma e babbo sono stati costretti a intervenire a continue feste e ricevimenti. Mamma è stata ammiratissima al pranzo di Corte e specialmente al ballo che lo Stato maggiore della Guardia nazionale ha offerto a Sua Maestà la sera stessa della sua partenza per Napoli. Prima di recarsi al ballo la mammina è venuta nella mia cameretta a farsi ammirare… La sua bellezza delicata e bionda risplendeva! Le perle che le adornavano la fronte e il collo erano meno trasparenti della sua pelle. La veste di un azzurro pallido l'avvolgeva in una nube di veli e di merletti. Non avevo mai ancora sentito così appieno la grazia che è in tutte le sue membra. Le reiterata maternità non ha in nessun modo alterata l'armonia della sua incantevole bellezza! Se non fosse la mia mamma l'adorerei egualmente come creatura divina! Noi, sue figliuole, siamo ben pallide copie di tanta perfezione… E pari alla bellezza sono in lei la bontà e l'intelletto (Mancini 2005: 110).
>
> Sono stata per la prima volta ad un ballo di Corte. Mia madre, al solito, era tra le più belle, non oso dire la più bella, nel suo abito di velo tessuto d'argento (Mancini 2005: 141).

Es sobre todo el destino biológico el que obliga a la autora a meditar (como sucederá también en otras ocasiones) sobre la función de las mujeres en el mundo: el arquetipo materno, con su efecto eminentemente fisiológico de dolor y luto, lleva a Grazia a hipostasiar un binomio indisoluble en la vida de *todas las mujeres*: la reproducción obliga a las mujeres a sufrir, a morir, o a ver desaparecer en la terrible nada a sus pequeñas creaturas engendradas con sufrimiento y esfuerzos inauditos: «Mammina è assai sofferente; ella ha messo al mondo un altro bambino, che è morto nel nascere. […] era questo l'undicesimo figlio e mammina conta appena trentaquattro anni: così giovane e bella, chi può crederla madre di tanta prole?» (Mancini 2005: 45).

Sin embargo, hay un punto sin retorno en el sufrimiento de Laura Beatrice: en el año 1864 se hacen peligrosamente alarmantes los indicios de su enfermedad permanente, unida a la necesidad de un cambio de aire, desde una Turín llena de gente a las sanas colinas de Moncalieri. Y, a pesar de todo, en el umbral del cierre neto y repentino del diario, Grazia hace un balance y se muestra cada vez más preocupada y en pena por la salud ya irremediablemente comprometida de la madre, por la soledad enervante en la que se encuentra cada vez más a menudo a causa de la ausencia del padre, empeñado ahora ya a tiempo completo en la política: a pesar del cambio de

ciudad (de Turín a Florencia), Laura Beatrice morirá al poco tiempo, en las colinas florentinas, en julio de 1869, a tan sólo 48 años. Las últimas palabras escritas en el diario el 26 de diciembre de 1864 se las dedica en su totalidad:

> Da alcuni mesi ho un pensiero, una preoccupazione: sono tutta assorbita nel pericolo che minaccia la madre mia! E sono meravigliata che altre cure, ogni tanto, abbiano potuto attrarre la mia mente… Pur troppo ella soffre, e le parole significano minaccia non fantastica e ideale, ma vera spaventevole, irrimediabile! Signore, eccomi in ginocchio nella polvere! Oggi credo, oggi rinnego i miei vani dubbi, e prego come pregavo debole bambina! Signore, fatela guarire, e prendete la mia inutile giovinezza: vi offro le mie speranze or ora rifiorite, vi offro l'ultima mia illusione…Possibile che il dolore sia un oceano senza confine? (Mancini 2005: 206-207).

MIRAR A LAS OTRAS MUJERES CON "GAFAS" DE GÉNERO

Privado de emulación el elevado modelo de Laura Beatrice, Grazia se pone a observar con mayor capacidad analítica el mundo que la rodea no sólo en busca de ejemplos para su formación de futura mujer, con tareas y deberes, sino de fragmentos fenomenológicos de los que aprender praxis cotidianas sobre las que ir formándose. Escruta atentamente a su alrededor para esbozar bocetos y agudos retratos sobre los que siempre – hay que subrayarlo – interviene la luz de la lógica de razonamiento que coloca cada acontecimiento en un cuadro social más vasto, con el objetivo de formular observaciones o, más a menudo, hacer surgir de lo más profundo del corazón una protesta indignada por las condiciones en las que viven las mujeres y por la subordinación en la que la sociedad las tiene encarceladas.

Grazia no cede a la tentación de retratar exclusivamente figuras femeninas que pertenecen a su clase privilegiada, es más: en el diario acumula preferiblemente diseños sagaces de mujeres del pueblo, cuyo sufrimiento le parece inaudito, de esposas y compañeras de héroes, cuya abnegación y fidelidad a la causa les dan un áurea de elevados sentimientos por la devoción a la causa itálica, de mujeres del pueblo que se destruyen por el excesivo trabajo y a menudo son víctimas de la violencia – física y psicológica – inferida por el universo masculino.

Grazia relata y describe, pero su mirada se hace cortante ante las injusticias que se ceban con las mujeres. Los ejemplos son numerosos. En ocasión de un veraneo, la suntuosa morada que la familia Mancini ha alquilado en Pallanza emana una atmósfera de abandono imprevisto y una cierta melancólica negligencia: Grazia nos narra que la dueña de casa le había sido infiel al marido y que la habían echado de la bonita casa de

modo repentino. Con tonos románticos la autora se demora en la descripción de los ambientes y le parece casi ver el "fantasma dell'infelice" caminando por los senderos del jardín, pero en seguida interviene un impulso de revuelta dictado por la decidida voluntad de comprender los mecanismos recónditos que determinan sentencias tan feroces, un deseo de no resignarse a los estereotipos y a los prejuicios tales que hacen que su sensibilidad nos parezca decididamente moderna para esos tiempos:

> Quella donna fu veramente colpevole? Non vi sono scuse o attenuanti per lei? Al certo ebbe un complice, ma colui non ha conti da rendere alla società… Credo vi sia stato un duello in cui fu vincitore: ciò forse gli presta un'aureola agli occhi del mondo. Non conosco bene la storia, perché innanzi a me se ne parla in termini velati, ma, se non ho male compreso, egli è prossimo a sposare una signorina ignara del suo romanzo… Così, la donna soltanto deve essere punita: questa è la giustizia umana, che non può essere la divina! (Mancini 2005: 25).

Historias de marginalidad y abandono están muy presentes en el diario, en cuyas páginas se percibe fácilmente un desencanto respecto a la posibilidad de modificar las condiciones atávicas de pobreza y exclusión. Emblemática a tal propósito son las vicisitudes de Clelia, la "pettinatrice" que visita a menudo a los Mancini en Turín: el marido "da qualche tempo senza lavoro, perché spesso svogliato e dedito alle osterie", corre a alistarse, dejándola sola con un niño de tan sólo seis años. Clelia lleva consigo los signos de una enfermedad que en el arco de tan sólo tres meses la conducirá a la tumba, no antes de que Grazia jure que se haría cargo de su pequeño Errico, lo que puntualmente sucederá, mostrando un espíritu filantrópico que crecerá todavía más al entrar en contacto con el dolor y el sufrimiento y que formará parte integrante del carácter de la Grazia de adulta (Mancini 2005: 53-54; 61-62).

Otra anotación digna de señalar: en agosto de 1863 la fiel sirvienta de los Mancini, la buena y sencilla Maria, muere entre atroces sufrimientos y Grazia registra fielmente lo ocurrido, buscando una justificación para un gesto tan descabellado, del que en voz baja se habla entre las paredes de casa. Empujada por el sentimiento del remordimiento y de la vergüenza, Maria ha engullido venenos para suicidarse y hacer desaparecer así los "segni della colpa": y Grazia comprende, se indigna y escribe un triste lamento: «Infelice Maria! Al certo fosti più incauta che malvagia e hai scontato con la vita la colpa del tuo seduttore! Ancora una volta rifletto con amarezza alla disuguaglianza del destino tra l'uomo e la donna! Non sorgerà un vindice per questa, o

non saprà ella stessa, con la forza d'animo, lo studio, la prova incessante del suo rinnovamento sociale, rendersi degna di leggi più eque e umane?» (Mancini 2005: 178).

Si la rabia contra la evidente injusticia dicta páginas de grande inspiración, a pesar de que no se encauza en un estéril nihilismo, igualmente interesantes son los modelos de mujer que Grazia se augura que pueden proliferar en la nueva Italia después de la unidad. ¿Cuáles son las piezas del mosaico identitario en el que a Grazia le gustaría reflejarse? En primer lugar, la educación, término omnicomprensivo en el que se asocian la cortesía, las buenas maneras, no exento de premura hacia quien sufre y tiene necesidad; por tanto, la fidelidad del marido y el amor por los hijos, el patriotismo; finalmente, el saber disfrutar de la cultura, construida a través de los libros, de la música sublime o del teatro.

Las páginas del diario, a través de sabios retratos, nos permiten conocer muchos aspectos de la personalidad de excepción: desde la condesa Isabella Sclopis – consagrada al auxilio de los pobres desterrados italianos en Turín – a Maria Mandrot, mujer de Amedeo Melegari, "una delle migliori donne del mondo", desde la viuda del general Guglielmo Pepe, mistress Coventry "donna di rare virtù" para llegar a Emilia Peruzzi, consorte del ministro del interior, enérgica y charlatana, a la condesa Pasolini de Ravenna. Todas ellas tienen en común una fuerte dignidad, unida a la conciencia de que una Italia distinta está apareciendo en el horizonte, es necesario luchar por esta futura realidad política y hay que hacerlo con generosidad, pero también con tenacidad en las situaciones más delicadas y dramáticas.

Capaz de leer la realidad con una mirada de género, convencida de que sólo un esfuerzo constante y activo podrá hacer cambiar las costumbres arcaicas, con una triste llamada de ayuda, Grazia confía a las mujeres el rescate de la nación, convirtiéndolas en nuevas protagonistas de una ineludible palingenesia moral: «Donne italiane, unitevi ed accorrete! Bella cosa la libertà politica, grande l'idea dell'unità della Patria: ma servono queste nobili cose, se hanno il potere di cambiare le sorti di questi popoli avviliti per secoli dalla tirannia e dalla schiavitù?» (Mancini 2005: 127).

Profetisa lúcida de una visión social, laica y progresista, en la que las mujeres habrían desempeñado un papel central, Grazia se nos muestra como una figura nueva, símbolo de una generación distinta que poco después habría hecho de la instrucción, del compromiso en el asociacionismo y en el trabajo los potentes incentivos para demoler las poderosas puertas del prejuicio misógino para entrar con paso rápido y seguro en el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Arriaga Flórez M., *Mio amore, mio giudice. Alterità autobiografica femminile*, Lecce, Manni, 1997.

Arru A., Chialant M.T. (a cargo de), *Il racconto delle donne. Voci autobiografie figurazioni*, Napoli, Liguori, 1990.

Arslan A., *Dame, galline e regine: la scrittura femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Guerini, 1998.

Bandini Buti M., *voce Mancini Pierantoni Grazia*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica «Italiana»*, serie 6, *Poetesse e scrittrici*, vol. I: Ab-Ma, Roma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1941, pp. 371-372.

Battistini A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990.

Caffiero M., Venzo M. (a cargo de), *Scritture di donne. La memoria restituita*, Roma, Viella, 2007.

Cambi F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

Chemello A., Ricaldone L., *Geografie e genealogie letterarie: erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolièrs, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000.

Corona D. (a cargo de), *Donne e scrittura*, Palermo, La luna, 1990.

Demetrio D., *Raccontarsi. L'autobiografia come cura del sé*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.

D'Antuono E., *«Impressioni e Ricordi» Memorie di un'esule napoletana*, en A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchettini (a cargo de), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Firenze, ETS, 2008, pp. 367-373.

De Sanctis F., *Epistolario (1856-1858)*, a cargo de G. Ferretti y M. Mazzocchi Alemanni, Torino, Einaudi, 1965.

Dottore P., *Le donne di P.S. Mancini*, http://irpiniacontroluce.wordpress.com/2011/03/10/le-donne-di-p-s-mancini-la-figlia-grazia-mancini-a-cura-di-pompilio-dottore/ [10 mayo 2013].

Durst M. (a cargo de), *Identità femminili in formazione. Generazioni e genealogie delle memorie*, Milano, Franco Angeli, 2005.

Gabrielli P., *Mondo di carta. Lettere. autobiografie, memorie*, Siena, Protagon, 2000.

Genovesi G. (a cargo de), *Donne e formazione nell'Italia unita: allieve, maestre, pedagogiste*, Milano, Franco Angeli, 2003.

Gori C., "La costruzione della sincerità tra dimensione personale e sfera politica", en *Les Dossiers du Grihl* [en ligne] 2, 2009, http://dossiersgrihl.revues.org/3693 [3 mayo 2013].

Greco O., *Bibliobiografia femminile italiana del XIX secolo*, Venezia, presso i principali librai d'Italia, 1875.

Guidi L., *voce Grazia Mancini*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 68, 2007, pp. 510-513.

Lejeune Ph., *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986.

Lejeune Ph., "Le je des jeunes filles", *Poétique*, 94 (avril 1993), pp. 229-251.

Lejeune Ph., *Le journal de jeune fille nella Francia dell'Ottocento*, en Q. Antonelli, E. Becchi (a cargo de), *Scritture bambine*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 25-39.

Lejeune Ph., *Le Moi des demoiselles*, Paris, Seuil, 1993.

Leonelli S., *Dal singolare al plurale. Simone de Beauvoir e l'autobiografia come percorso di formazione*, Bologna, Clueb, 2008.

Leonelli S., *Molteplicità. L'identità personale tra narrazione e costruzione*, Bologna, Clueb, 2003.

Madrussan E., *Forme del tempo/Modi dell'io. Educazione e scrittura diaristica*, Pavia, Como, Ibis, 2009.

Mancini Pierantoni G., *Impressioni e Ricordi (1856-1864)*, Milano, Cogliati, 1908.

Mancini Pierantoni G., *Impressioni e Ricordi (1856-1864)*, a cargo de A. Santoro, Napoli, L'Araba Felice, 2006.

Morandini G., *Introduzione* a *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 5-41.

Mori M.T., *Salotti: la sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.

Orestano F., "Mancini Laura Beatrice", en *Enciclopedia biografica e bibliografica «Italiana»*, serie 7, *Eroine ispiratrici e donne d'eccezione*, Milano, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1940, p. 244.

Piccone Stella S., *In prima persona. Scrivere un diario*, Bologna, il Mulino, 2008.

Porciani I. (a cargo de), *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano: modelli, strategie, reti di relazione*, Roma, Viella, 2006.

Roux O., *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei*, Firenze, Bemporad, 1909, pp. 339-360.

Rovito T., “Pierantoni-Mancini Grazia”, en *Letterati e giornalisti italiani contemporanei. Dizionario bio-bibliografico*, Napoli, Teodoro Rovito editore, 1922[2], p. 312.

Russo A., “Grazia Mancini”, en *Il Risorgimento invisibile. Presenze femminili nell'Ottocento meridionale*, a cargo de L. Guidi, www.storia.unina.it/donne/invisi [10 mayo 2013].

Santoro A., “Creatività ed etica della lettura di genere”, *Quaderni d'Italia*, 6 (2001), pp. 37-52.

Santoro A., *Grazia Mancini Pierantoni*, en *Dominae*, www.arabafelice.it [12 mayo 2013].

Santoro A., *Grazia Pierantoni Mancini*, en *Narratrici italiane dell'Ottocento*, Napoli, Casa editrice Federico & Ardia, 1987, pp. 111-123.

Santoro A., *Leggere le scrittrici (italiane) del passato: questione di metodi*, intervento per il Congresso internazionale “Rappresentare-rappresentarsi: firnato donna”, Moguer-Huelva 25-28 ottobre 2001, www.paroladidonna.net/Rivista04/SantoroADS04.html [8 mayo 2013].

Santoro A., “Narrativa di fine Ottocento. Le scrittrici e il pubblico”, *Italiana*, IV (1992), pp. 103-126.

Santoro A., *Piccola antologia di scrittrici campane dall'800 a oggi*, Napoli, Intra moenia, 2001.

Savini M., *Laura Beatrice Mancini: studio*, Firenze, Galletti e Romei, 1869.

Secchieri F., *Identità e alterità nelle scritture diaristiche*, en A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchettini (a cargo de), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Firenze, ETS, 2008, pp. 187-197.

Ulivieri S. (a cargo de), *Educazione al femminile*, Pisa, ETS, 1995..

Ulivieri S. (a cargo de), *Le bambine nella storia dell'educazione*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Ulivieri S., Biemmi I. (a cargo de), *Storie di donne. Autobiografia al femminile e narrazione identitaria*, Milano, Guerini, 2011.

Valentino C., *Le Mancini. Una genealogia al femminile*, Avellino, Laceno, 2005.

Villani C., “Pierantoni Mancini Grazia”, en *Stelle femminili. Dizionario bio-bibliografico*, Napoli-Roma-Milano, Dante Alighieri, 1915, pp. 533-535.

Zambon P., "Grazia Mancini", http://www.maldura.unipd.it/italianistica/ALI/mancini.html [8 mayo 2012].

Zampini Salazar F., "Grazia Pierantoni Mancini (necrologio)", *Nuova Antologia*, vol. CLXXVII, fasc. 1042, maggio-giugno 1915 (16 giugno 1915), pp. 563-570.

# REBELDES Y EDUCADORAS. PROPUESTAS PEDAGÓGICAS EN LA ESPAÑA PREFRANQUISTA

*Michela Caiazzo*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
En su *Mujeres de las Revoluciones*, la escritora alemana Etta Federn, afirma que la Revolución es una evolución acelerada. Muchas mujeres, sin tomar las armas, sin participar en luchas o exponerse a peligros materiales, han contribuido a impulsar el proceso de emancipación de la humanidad con sus propuestas educativas. Cuando, en los primeros momentos del siglo XX, empieza a menguar la fe en el progreso científico y tecnológico, es siempre más evidente que rebelarse contra un sistema que se rige sobre la creación de falsos mitos y en el que prevalecen pobreza, desigualdad e injusticia, requiere fuerza, inteligencia y competencias estratégicas. Escribir para niños y niñas, educarlos a la solidaridad y a la racionalidad, es el desafío de mujeres que creen en la instrucción como base para la construcción de una sociedad de iguales.

In *Mujeres de las Revoluciones*, German writer Etta Federn, stated that *Revolution* is an accelerated form of evolution. Many women contributed to humanity emancipation process by introducing new educative ideas, while avoiding the armed struggle and bloodshed. When, at the beginning of XX century, faith in scientific and technological progress began to decline, it became obvious that the rebellion against a system based on false myths, where poverty, inequality and injustice prevail, required strength, intelligence and strategic competences. Bringing up young generation in spirit of solidarity and rationality, was the challenge the women who believed in education as means for the construction of the egalitarian society had to face.

KEYWORDS
Pedagogía - Mujeres - Anarquismo – Escritoras – Historia de España.
Education - Women - Anarchism - Women’s writings – Spanish History.

El espacio doméstico pertenece a las mujeres, las mujeres pertenecen al espacio doméstico. Una afirmación generalmente compartida y aceptada que ha llevado, durante siglos, a niñas, jóvenes y ancianas a reducir su rayo de acción, aceptando el ámbito privado como lugar donde vivir y expresarse. A pesar de las propuestas de emancipación que consideraban la conquista del espacio público como la única posibilidad de rescate del mundo femenino, se puede afirmar que la ubicación de la mujer dentro de un entorno definido, cerrado, ha llevado a muchas a poder desarrollar estrategias que les permitieran intentar cambiar el mundo desde ese *dentro*, desconfiando de los espacios exteriores dominados, frecuentemente, por hombres no dispuestos a aceptar la igualdad. Muchos de los gobiernos, aparentemente defensores de

los derechos femeninos, solo lograban promulgar leyes de tutela para las mujeres, dejando invariada, a menudo, la posición de inferioridad de éstas. La tarea obligatoria del cuidado de los niños, propia de madres, hermanas, tías, abuelas, primas y hasta sobrinas, las lleva a reflexionar sobre los procesos de educación de la infancia y, a pesar de que tradición y religión lleven la voz cantante sobre temas pedagógicos, hay muchas que ponen en duda las creencias, los hábitos, las prácticas trasmitidas de madres a hijas durante siglos.

Revoluciones y evoluciones surgen en el momento en el que las normas establecidas por los atavismos de la sociedad no se respetan. En la España prefranquista, educar de una manera nueva, razonada, llega a ser un imperativo, sobre todo en los ambientes libertarios, en los que el tema *instrucción* es el asunto fundamental en el proceso revolucionario.

> La Revolución ha de comenzar desde abajo. Y desde dentro. Dejad que entre el aire en la vida familiar vieja y angosta. Educad a los niños en libertad y alegría. La vida será mil veces más hermosa cuando la mujer sea realmente una "mujer libre" (Ilse *Mujeres Libres* VIII mes de la Revolución, mayo 1937)

## 1. EL PANORAMA EDUCATIVO EN ESPAÑA A COMIENZOS DEL SIGLO XX.

Europa, ya al comienzo del siglo XIX, ve transformarse los sistemas de enseñanza. La difusión de las ideas de Rousseau, Pestalozzi y Krause, con su revolución paidocéntrica y el nuevo debate sobre las finalidades éticas de la educación, cambian el panorama de los sistemas educativos. En España, crecen las discusiones acerca del establecimiento y de la institucionalización de la libertad de cátedra y, ya desde la mitad del siglo XIX, se promulgan decretos que establecen dicha libertad y surgen paralelas las protestas de sectores reaccionarios y clericales que logran obtener el restablecimiento del poder de la Santa Sede en materia de enseñanza[1] A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el proceso de modernización e industrialización que atañe España, induce a pensar que es necesario reducir la distancia entre los intelectuales y la clase obrera, entre la cultura y el pueblo.

La laicidad y el antidogmatismo krausista ven su afirmación en la España prefranquista con la creación de la Institución Libre de Enseñanza, fundada por algunos catedráticos españoles cuyo representante más conocido fue Francisco Giner de los

[1] Cfr, por ejemplo la Ley Moyano de Instrucción pública de 1857, art. 295 y art. 296 o la Circular Orovio del 26 de febrero de 1875.

Ríos. Nacen las escuelas laicas, y con la proclamación de la Segunda República y la Constitución de 1931 (en la que se institucionaliza la libertad de cátedra para los funcionarios públicos y privados) va concretándose el sueño de llevar la cultura hasta los lugares más recónditos del país.

La oposición a la enseñanza religiosa, que se difunde a comienzos del siglo, promueve la creación de escuelas racionales y neutrales cuyos rasgos característicos son el antiteismo y el anticlericalismo; el racionalismo; la coeducación de sexos y de clases sociales; la abolición de premios y castigos; la defensa del contacto con la naturaleza y el movimiento higienista. (Solà, 2011: 48-49).

Sin embargo, mientras la enseñanza pública se está transformando en hecho concreto y las clases menos acomodadas pueden ver realizarse el deseo de emancipación cultural, se empieza también a poner en duda el concepto mismo de laicidad, de racionalismo y de antidogmatismo en las escuelas.

La jerarquización que entrega a los maestros el poder y pone a los alumnos en posición de subordinación, ¿no repite esquemas de enseñanza a la sumisión? Si se sustituye a Dios con el Estado y la religión con la ciudadanía ¿no se están trasmitiendo nuevos dogmas intentando inculcar en los niños nuevas verdades absolutas?¿Qué es la razón? ¿Adónde irá la humanidad con su fe en la ciencia y en el progreso? ¿Puede existir una escuela neutral?

El debate constante caracteriza de manera particular los medios anarquistas de la España prefranquista, que invierten en la revolución cultural su mayor esfuerzo organizativo.

## 2. LA PEDAGOGÍA LIBERTARIA

En el proceso de laicización de la enseñanza que caracteriza el comienzo del siglo XX, tienen cabida las diferentes teorías y las distintas posturas anarquistas acerca de la educación. El movimiento libertario no sigue una sola línea de pensamiento y se caracteriza por el debate sobre posturas diversas.

Uno de los medios más eficaces para llegar a aportar cambios radicales en la sociedad es el acercamiento de todos a la cultura. El hombre y la mujer del futuro deberán ser libres, por esto también la pedagogía deberá serlo y deberá reflexionar sobre el concepto de libertad, para poder enseñarla.

Los rasgos comunes en la idea ácrata de culturización del pueblo son varios.

Uno de los más importantes es, seguramente, el *rechazo del autoritarismo*. El uso de la autoridad como medio educativo (extendido en las escuelas laicas) crea una

sociedad de personas convencidas de la necesidad de sumisión. El apoyo al sistema capitalista es absolutamente explícito. Sustituir la jerarquización con un sistema paidocéntrico basado en el respeto de la libertad del alumno, cambia totalmente el enfoque metodológico y fomenta la colaboración y la comprensión del otro.

Se hace hincapié en la interiorización de la necesidad de la *autogestión de la formación*. El movimiento anarquista, empezando por la idea de que el trabajador debe emanciparse por sí mismo y debe construir su propia enciclopedia (Lorenzo, 1913:6), crea espacios propios estableciendo en el territorio ateneos, escuelas y academias donde se propondrá una *educación científica y racional*. La razón y la ciencia se contraponen a la religión; y el antidogmatismo, a pesar de las dificultades de pasar de la teoría a la práctica, llega a ser el imperativo que caracteriza la enseñanza.

Se reconoce como principio básico y metodológico *la educación integral*, que prevé la unión de trabajo manual e intelectual y que lleva a los niños a aprender a través de la práctica y el contacto con los objetos, mientras que los libros de textos pierden su protagonismo.

La enseñanza debe ser *igualitaria,* prever la coeducación de sexos y de clases sociales, la valoración positiva de la diversidad, la supresión de premios y castigos y la consiguiente eliminación de la competitividad. Debe ser *revolucionaria,* si a un hombre se le enseña la ciencia y la razón, y se le explica que no debe depender de otro hombre, no podrá ser esclavo y usará la cultura como arma en la lucha de clases (Álvarez Junco, 1976:534).

Como señalan varios estudiosos[2] del anarquismo, se pueden distinguir dos puntos de vista que definen las posturas de los teóricos de la pedagogía libertaria. Una sigue la idea rousseauiana que se basa en la bondad del niño y en la atención a sus intereses naturales; que mira a enseñar la libertad a través de la libertad, excluyendo la idea de inculcar en jóvenes mentes verdades absolutas; y la otra, sigue el modelo de determinismo social de Herbart que contrasta la idea de dejar libertad absoluta al alumno, y sostiene la necesidad de disciplina, sobre todo al comienzo del proceso educativo, que se podrá suavizar solo a lo largo del curso.

A menudo se ha identificado la pedagogía libertaria con el pensamiento de Francisco Ferrer y Guardia. A pesar de la enorme importancia que tuvo La Escuela Moderna y la revolución que supuso el nuevo método en España, lo que hace Ferrer,

---

[2] Cfr, Alvarez Junco, Francisco José Cuevas Noa, Sivio Gallo, Angel Cappelletti, Pere Solá.

como sostiene Álvarez Junco, (Álvarez Junco, 1976: 525) es intentar introducir en España las nuevas teorías pedagógicas que estudió y practicó en sus años de formación en la Francia de finales del siglo XIX[3].

La escuela de Ferrer sostiene como modelo la postura herbartiana que coincide con el pensamiento de Bakunin y Anselmo Lorenzo, y es la más difundida en España (Álvarez Junco, 1976: 538). Sin embargo, importantes figuras del movimiento anarquista como Ricardo Mella, sostenedor de la Escuela Neutral, defienden las posturas no directivas y acusan explícitamente a librepensadores y libertarios de querer enseñar doctrinas en vez de instruir en la ciencia.

> No se detienen a considerar que lo que para los adultos es simplemente propaganda, para los niños resulta imposición. Y en último extremo que el racionalismo y el anarquismo sean todo lo igual que se quiera, nosotros anarquistas debemos guardarnos bien de grabar deliberadamente en los tiernos cerebros infantiles una creencia cualquiera, impidiéndoles así, o tratando de impedirles futuros desarrollos. (Mella, 1936:8).

## 3. MUJERES Y EDUCACIÓN

Como se ha señalado, muchas mujeres se ocupan, en este periodo histórico, de educación y de instrucción. Nos centraremos aquí solo en algunas de las pedagogas que expusieron sus ideas y teorías en publicaciones relacionadas con los ambientes anarquistas.

Los principios de educación libertaria tienen sus raíces, como sostiene Pere Solá (Solà, 2011:49), en el pensamiento de algunos importantes pedagogos y pedagogas revolucionarias, que ya a mitad del siglo XIX ponen en duda los principios tradicionales de la educación de padres y maestros, y plantean nuevas y modernas metodologías.

Una de las más importantes figuras fue Ellen Key (1849-1926), escritora y pedagoga sueca que con la publicación de "El siglo del Niño" ofende, como cuenta Etta Federn en *Mujeres de la Revoluciones*, "los sentimientos de los reaccionarios de todos los países" (Federn, 1937:21).

La escritora basa su idea de educación en fomentar en el niño la independencia y la responsabilidad, respetando su libertad de acción. *"What would happen if we finally succeded in following the directions of nature, and recognised that the great secret of*

[3] Malato, Grave, Reclus y sobre todo Paul Robin son los principales inspiradores de la escuela ferreriana.

*education lies hidden in the maxim, "do not educate?"*[4] La nueva idea pedagógica puede ser por lo tanto "no educar" ya que el afán formativo de padres y maestros pone, a menudo, obstáculos al libre desarrollo del niño: un buen educador debe saber evitar las interferencias. Sin embargo, el niño debe aprender a obedecer. La clave del éxito será la educación firme y la constancia: "el niño aprende que el fuego quema porque éste quema siempre"[5]. Key da, por lo tanto, mucha importancia a la disciplina que no se debe obtener a través de los castigos corporales que son, desde su punto de vista, absolutamente dañinos para el desarrollo intelectual y moral del niño.

Como señala Pere Solà, las ideas de Hellen Key, con sus propuestas de integración de materias y diseño de unidades temáticas, y el rechazo de la escolarización precoz, son de gran actualidad (Pere Solà, 2011: 53-54).

### 3.1. TERESA MAÑÉ Y MIRAVET

Mientras Hellen Key escandalizaba a conservadores y a tradicionalistas de todo el mundo, en España empezaban a circular las ideas de Teresa Mañé y Miravet (1865-1939). Fue una de las educadoras libertarias más importantes, la primera maestra laica de España que formó parte de la Confederación de maestros laicos de Cataluña (Marín i Silvestre; Palomar i Abadia 2010:19). Fue directora de una escuela para niñas en Villanova i la Geltrú patrocinada por Bartolomé Gabarró i Borrás, destacada figura en el panorama educativo español, fundador de la Liga Española de Librepensadores y de la Librería Laica y Anticlerical, y mecenas de las primeras escuelas laicas. Teresa Mañé, más conocida con el nombre de Soledad Gustavo, fundó con el marido Joan Montseny, una escuela racionalista en Reus (1891) en la que se inspiraba a las ideas de Rousseau y aplicaba el método Montessori (Marín i Silvestre; Palomar i Abadia 2010: 31).

La escritora explicita sus personales ideas sobre la educación en sus escritos y conferencias.

Siguiendo la idea de libertad en la educación propuesta por Rousseau y defendida por sus contemporáneos como Ricardo Mella, sostiene que la batalla por la libertad de cátedra tiene que ser sincera. Los anarquistas no pueden usar una supuesta libertad para poder introducir en las escuelas las ideas ácratas, exactamente como los ortodoxos quieren enseñar su religión.

---

[4] Versión en inglés del original publicado en 1900. Key, Hellen, *The education of the child* Internet. 26.07.2008 <http://www.gutenberg.org/cache/epub/988/pg988.html >.

[5] Idem.

Profundamente anticlerical, racionalista y evolucionista, acusa a menudo la Iglesia y el Estado de abogar por una sociedad de analfabetas, en la que tiene que permanecer la división entre pobres y ricos, en la que se enseña un amor "Tan limitado que no pasa de las fronteras de lo que [el hombre] llama su nación, ni de los muros de lo que llama su pueblo" (S Gustavo, "De la Enseñanza",1904).

Para ella las mujeres tienen un papel decisivo en la educación y en la trasformación de la sociedad. En su famoso folleto de propaganda emancipadora dirigido a las proletarias (*A las proletarias*, 1896) empuja a las mujeres a no esperar la ayuda del hombre en la lucha por los derechos femeninos, ellas tienen el arma más poderosa para derrumbar el sistema: la educación.

> ¡Ah! Compañeras mías, por fuerte que esté el baluarte de la tiranía, tendrá que venir bajo al empuje colosal que nosotras podremos darle, porque nosotras minaremos sus cimientos desde la primera piedra, enseñando a los pequeñuelos á amar ya en su más tierna infancia, á la Libertad, al progreso, á la Anarquía y a odiar á la esclavitud, al estacionamiento, á la tiranía (S. Gustavo, 1896:8)

En la educación de su hija, Federica Montseny, podemos ver aplicadas todas las teorías pedagógicas que Teresa Mañé pretende difundir. En las autobiografías y en la novela autobiográfica[6] de la primera ministra de Europa, la autora explica con muchos detalles el proceso educativo de su infancia, organizado y coordinado por su madre.

La pequeña no va al colegio, su educación formal empieza solo a los siete años y su madre se convierte en su principal educadora. Uno de los principales objetivos de Teresa Mañé es evitar el carácter confesional de la enseñanza y permitir a la hija aprender con libertad, sin seguir por ejemplo, el orden propuesto por los libros de texto o estudiar de memoria las tablas matemáticas. No se preveían ni presiones, ni castigos y tenía carácter preponderante la posibilidad de unir teoría y práctica y el contacto constante con la naturaleza.

### 3.2. CLEMENCIA JACQUINET

Contemporánea de Teresa Mañé es Clemencia Jacquinet, pedagoga francesa, vieja alumna de Francisco Ferrer y Guardia en Francia, que llega a Barcelona en 1901 para dirigir la Escuela Moderna. Clemencia Jacquinet retratada por todos los biógrafos de Ferrer como profesora seria y profesional, aunque algo rígida y excesivamente

---

[6] Cfr. p.e. *Mis primeros cuarenta años*, *La indomable*.

cientificista[7], *une femme de premier ordre, malheureusement assez peu souple*, (Ferrer, 1948:155) según Sol Ferrer, hija del pedagogo, es una figura seguramente demasiado revolucionaria e incomoda en la España de inicio siglo.

La descripción que encontramos de ella en los papeles del juicio de Francisco Ferrer, a pesar de que muchos datos no sean ciertos y que se usen como instrumento para probar la culpabilidad del pedagogo[8], demuestran cuanto temible podía ser la divulgación de las ideas de la escritora francesa para cierta parte de la sociedad española.

> Obtenidos los fondos necesarios, era preciso imprimir a los estudios de la Escuela una dirección adecuada al fin de crear una juventud revolucionaria, o mejor dicho, anarquista, y a esta necesidad había ya previsto Ferrer, quien había entablado relaciones filosófico-mercantiles con Mme. Ch. Jacquinet, profesora de Instrucción primaria, que regentaba una Escuela laica. en Sakha (Egipto), Escuela que por considerar perjudicial fue cerrada merced a la intervención de las Autoridades inglesas. Era Mme. Jacquinet atea, materialista cientificamente (?) convencida, antirreligiosa, pues entiende que las religiones, dividiendo a los hombres, constituyen un verdadero obstáculo para su progreso; antimilitarista, anarquista y tal cual Ferrer pudiera haberla soñado para formar con sus enseñanzas una juventud archirevolucionaria (cartas de Mine. Jacquinet, paquete número 34 e). A ésta, pues, eligió Ferrer como Directora de su Escuela: la llamó a París, arrancándola del suicidio; se dedicaron durante unos días a comprar material científico para la enseñanza, y en los primeros días de Enero de 1901 se estableció en Barcelona, dando comienzo á la instalación de la Escuela Moderna […]; de esta suerte Mme. Jacquinet, que fue arrancada del suelo de Egipto, como germen dañino y peligroso, por las Autoridades de la liberal Inglaterra; trasplantada por Ferrer a Barcelona arraigó, se desarrolló y dió abundantes y amarguísimos frutos en nuestra calumniada España.[9]

El escritor William Archer en su texto sobre la vida y el juicio de Ferrer, contesta los datos sobre la expulsión de Jacquinet de Egipto y reconoce que era atea, antimilitarista y en cierto sentido anarquista (Archer, 2001:36). La obra de la profesora francesa, se caracteriza en efecto por su antiteismo, racionalismo y antidogmatismo. Jacquinet publica en España numerosos artículos en revistas culturales de la época, y obviamente, su pensamiento se puede leer en el *Boletín de la Escuela Moderna*. Su obra más conocida y divulgada es el libro de texto para los alumnos de la Escuela Moderna,

---

[7] Opinión de Alban Rossell en Solá 2011:122

[8] Cfr. Archer , William, The life, Trial and death de Francisco Ferrer, 2001 pg 34-36 (Edición original de 1911)

[9] Juicio de Francisco Ferrer Guardia. Dictamen del *Auditor general* de la 4a. región. Disponible en internet en www.antorcha.net.

titulado *Compendio de Historia Universal* que comprende la historia de la humanidad desde los orígenes hasta 1923 y que se caracteriza por su lenguaje sencillo y lógico. En este texto la autora tiende a demostrar que la humanidad ha vivido persiguiendo falsos mitos y creyendo en leyendas que han justificado la subordinación de una parte de la sociedad. Publica también un testo crítico sobre la obra de Ibsen que se concluye con un capítulo titulado "Los factores de la educación social", en él explicita sus ideas sobre la introducción de la sociología en la escuela y los principios metodológicos de la enseñanza.

En su opinión, la familia y los padres tienen una importancia fundamental en el proceso educativo, por esto sería necesario difundir la instrucción para todos, sin distinciones de sexo o clases sociales, para que los grupos familiares sean capaces de despojarse de prejuicios, autoridad y basarse en relaciones de afecto y solidaridad.

Clemencia Jacquinet en *Ibsen y su obra* reflexiona sobre el objetivo final de la educación: la formación de hombres libres. Se pregunta cuáles son los medios para llegar a la libertad y el significado profundo de ésta; y analiza la relación entre libertad y felicidad. Subraya la necesidad de transmitir a los jóvenes los caracteres indispensables para la vida en la sociedad: el espíritu científico, el espíritu de iniciativa, el espíritu de perseverancia, la solidaridad (Jacquinet, 1907:198).

El conocimiento de la pedagogía debe ser el primer paso del maestro, para que de la teoría se pueda pasar a la práctica. La directora de La Escuela Moderna sostiene que la naturaleza es la mejor institutriz del niño, él aprenderá "Las lecciones de las cosas de las mismas cosas". **(**Jacquinet, 1907:206). Dentro de la familia el niño tendrá que aprender lo que es la moral, el comportamiento ético en la sociedad. Una metodología basada en la práctica, en la que el alumno sea parte activa del proceso de aprendizaje, será seguramente más eficaz que un método que prevea que el estudiante reciba instrucción en manera pasiva. El espíritu científico se adquiere poniendo el alumno a contacto con las cosas, a través de la estimulación de interés y curiosidad, un comportamiento moral que comprende la sinceridad, el rechazo de la hipocresía, se adquiere a través de la práctica del mismo. Los adultos deben ser modelos a seguir y evitar ser ejemplos negativos: "en presencia de los padres, el niño es débil; está, pues, inclinado a mentir, y se fortifica en esta tendencia cuando observa que sus padres tiemblan y mienten ante otros dueños. Persuadámonos de que no habrá para nuestros hijos ninguna libertad posible mientras que arrastrados por el atavismo tengan la detestable costumbre de mentir y engañar" (Jacquinet, 1907:226).

Por último, hay que enseñar a la infancia a contentarse de lo necesario y, totalmente en línea con la enseñanza integral, a valorar cualquier tipo de trabajo como igualmente honorable.

Objetivo final será crear una sociedad en la que el veinteañero, que haya seguido los principios pedagógicos de Jacquinet ,sea un joven que "en vez del servicio militar, comenzará su servicio social por el estudio de la sociología, por la lucha contra la reacción, contra el autoritarismo, bajo todas las formas, con tanta mayor fuerza cuanto más sabrá lo que hace, y habrá aprendido a vivir en perfecta armonía con sus semejantes […]. (Jacquinet, 1907:229-230)

La colaboración con Ferrer no dura mucho, en 1904 Clemencia Jacquinet vuelve a París dejando la dirección a José Casasola, a causa de unas divergencias surgidas entre ella y su viejo maestro. Al parecer Jacquinet no estuvo conforme con el radicalizarse de la ideología de la Escuela Moderna (Muro, 2009:56) y el exceso de dogmatismo presente en las aulas. En la conferencia leída en el Centro Fraternal de Cultura de Barcelona en agosto de 1903, titulada "La sociología en la escuela", siguiendo la línea de Mella, dirige duras palabras a los libertarios que pretenden inculcar a los alumnos sus ideas, no respetando la libertad de las personas y desatendiendo el principio pedagógico que prevé que la emancipación de la humanidad pase a través de la búsqueda del "libre y completo desarrollo de los individuos" :

> Todo su saber consiste en inculcar a sus discípulos sus opiniones preferidas, a fin de que causen en sus cerebros una impresión imborrable, que se implanten en ellos y se extiendan, ni más ni menos que una hierba parásita. Todo lo que han podido encontrar mejor para formar libertarios es obras a modo de los curas de todas religiones" (Jacquinet 1904: 8-9)

### 3.3 ANTONIA MAYMÓN

Otra figura femenina, que incide en la historia de la pedagogía libertaria es Antonia Maymón,(1881-1951), escritora que integra su papel de pedagoga racionalista, con su labor de divulgación del anarquismo y naturismo. Es una de las mujeres que acabará en las cárceles de Franco a causa de sus ideas. Considerada por sus contemporáneos demasiado moderna, por ser anarquista, naturista y propagadora de ideas nuevas, tuvo problemas también en su trabajo. Según Pere Solà, que recoge testimonios de maestros que conocieron a Antonia Maymón (Pere Solà, 1978:94) fue despedida a causa de su ideología.

Antonía Maymón dedica gran parte de su escritura a la educación de la infancia y a la difusión del pensamiento racional. Entra en contacto con el anarquismo a través de Teresa Claramunt, la más importante pionera española del movimiento. En sus escritos la vemos comprometida, ya desde los primeros años del siglo, en una fuerte defensa de la escuela racionalista. En un artículo que publica en *La enseñanza moderna* titulado "Escuela racionalista" ,en 1908, proponiendo la habitual comparación entre escuelas laicas racionalistas y escuelas religiosas, acusa éstas últimas de impedir el progreso, de inmoralidad y de terrorismo. Sostiene que el catolicismo siempre ha sido enemigo de la instrucción, enseñando falsedades disfrazadas de verdades absolutas. Sostiene por lo tanto que las escuelas religiosas son profundamente inmorales cuando mantienen la separación de los niños y niñas en las aulas, fomentando el alejamiento de grupos de personas que deberán formar parte de la misma sociedad; y no enseñan a los niños a ser responsables de sus propias acciones, sino a actuar esperando recompensas o castigos, que solo procederán del juicio o prejuicio moral, basado en los atavismos de la tradición más que en el sentido común. Según Maymón, la religión es un conjunto de terrores y la escuela católica representa la tiranía absoluta cuando acepta y fomenta la ley del más fuerte e impone dogmas "torciendo la inteligencia virgen de la infancia". (Maymón, agosto de1908)

La mujer es a menudo el blanco de muchas de las acusaciones de la autora, que ve en la ignorancia femenina uno de los principales escollos que se oponen a la emancipación. Profundamente convencida de que el principal papel femenino es el de ser madre y educadora, insiste en la necesidad de la capacitación de la mujer para que pueda cumplir su deber pedagógico. Los numerosos textos publicados por la maestra insisten en temas que tienen que ver con el cuidado del cuerpo, el naturismo y la divulgación de vegetarianismo y desnudismo. En una serie de artículos de la revista *Helios* titulados "Regeneración Humana" habla de la educación física, intelectual y moral. Da mucha importancia a la primera porque está convencida de que, solo manteniendo el equilibrio y la salud del cuerpo, se puede crear una sociedad intelectualmente verdadera, moral y justa. Partiendo de este planteamiento, sostiene que los niños no deben pasar horas inmóviles en las aulas, sino que necesitan moverse, correr, jugar, pasar el tiempo en locales higiénicamente adecuados, luminosos y ventilados. Es importante inculcar en familias e institutos la importancia de la educación física, ignorada por todos los que aceptan escuelas en las que " los niños amontonados

por falta de local, respiran todo el día un aire viciado que destroza los pulmones y altera su sangre". (Maymón, noviembre de 1921)

Sin embargo, hay que cuidar el desarrollo del raciocinio, Maymón lamenta enormemente la ignorancia del profesorado y de las familias que confunden la educación con la instrucción. La memorización de los temas asignados es el resultado inmediato de la enseñanza, y padres y maestros se conforman con la obtención de este objetivo.

> La infancia tiene una gran ansia de saber; […] limitar esta inteligencia a las páginas de un libro, contestar con brusquedad, ambigüedad o mentira a estas investigaciones infantiles, es formar esos seres que de mayores aprenden una cosa sin comprender su significado; cerebros incapacitados para buscar la verdad; multitudes anónimas que no pueden prescindir del pastor porque desde muy niños se les acostumbra a ser rebaño. (Maymón, abril de 1922)

La educación moral es complemento de la educación física e intelectual. Es complejo, según la autora, definir lo que significa "moral" en sus tiempos. La familia y la escuela, también en este caso, actúan generalmente en manera negativa, enseñan a los niños a esconder sus propios sentimientos, educan a la infancia a la hipocresía.

"El sistema de premios y castigos es una de las cosas que más falsean las ideas de moral en la niñez" (Maymón, julio de 1922).

### 3.4 CARMEN CONDE

Cuando empieza, en 1936, la guerra que cambiará profundamente el panorama sociopolítico en España, el tema educación sigue siendo uno de los más discutidos en el mundo libertario. En el mayo de ese mismo año, un grupo de mujeres anarquistas había decidido empezar a publicar una revista escrita por mujeres, *Mujeres Libres* que se habría tenido que ocupar principalmente de la situación de la mujer, de política, trabajo, cultura y sociedad. El 19 de julio cambia el enfoque de la revista: la fe en la revolución social, el conflicto, el dolor, la muerte y la rebelión, la colectivizaciones, y la solidaridad se trasforman en protagonistas de las páginas de la revista. Sin embargo, se deja espacio al tema educación, hecho que confirma la convicción ácrata de que no puede triunfar la revolución si ésta no se basa en la cultura.

En la revista encontramos varios artículos (algunos no firmados) que hablan de temas pedagógicos. Se ocupan de educación y cuidado de niños las anarquistas Antonia Maymón, Pilar Grangel y Etta Federn, Amparo Poch y Gascón. Sin embargo, la mujer

que dedica más páginas al tema es Carmen Conde que escribe de pedagogía usando el pseudónimo Florentina para firmar sus artículos.

Carmen Conde no es anarquista, deja claro varias veces en sus escritos que no se quiere comprometer políticamente. Nativa de Cartagena, se recuerda hoy por su imponente obra poética y por una de las más importantes obras pedagógicas de España: la fundación de la Universidad Popular de Cartagena.

Descubrimos en su obra *Por una escuela renovada* de 1931 y en *Mujeres Libres* que una de sus principales preocupaciones fue la formación de los maestros. "¡Cuidado con los educadores!, ¡Cuidado con los rutinarios! ¡Cuidado con los ineptos!" (Conde, 1931:15), advertía subrayando la enorme influencia de los maestros en el porvenir del mundo. En línea con Antonia Maymón sostenía que desgraciadamente existía una "terrible costumbre pedagógica" que se conformaba con llenar la cabeza de los niños de datos y de conocimientos sin dar valor al razonamiento y a la manifestación individual del niño. En la revista insiste en la necesidad de sustituir a "los jornaleros de la enseñanza" con profesionales que sepan provocar el interés de los alumnos, acercándolos a la naturaleza y fomentando en ellos la sensibilidad. Carmen Conde, católica practicante, aboga por la enseñanza laica, viendo en la educación religiosa un peligro espiritual por ser "coactiva y jamás independiente" (Conde, 1931:42).

> (…) fue un craso error del catolicismo, quizá apoyado en alguna *sana* medida de hace muchísimos siglos que, al traicionarse, acabó con lo más puro y sano del individuo: el culto a la naturaleza empezando por el mismo por el culto a su propio cuerpo. (…) Saber, saber, ¡oh, sí! Porque es indispensable. Pero aún más indispensable es conocernos y, ¿quién de vosotros aprendió esto en la escuela? Y en la vida, ¿se lo enseñaron con alegría? ¡Todo con dolor! No. El culto al dolor es excesivamente religioso, católico. Nos aguarda el culto a la Alegría, a la Felicidad, a la Naturaleza.

En el mes de junio de 1937, en un artículo Florentina subraya que los maestros tienen que saber fomentar el interés de los niños y saber interpretar sus conocimientos. No son necesarias muchas horas de instrucción formal sino el "input" para que el niño elabore lo que a través de sus propios intereses ha aprendido. El maestro *con un ruego suave,* dirá al alumno:

> "Píntame lo que más te guste, lo que vieras esta mañana al venir a la escuela, lo que te dé miedo, lo que te entusiasme…" O, y también: "Escribid cosas que veis por el mundo, contadme vuestros pensamientos, lo que queréis hacer, lo que queréis ser. (…) y entonces se sucederán los acontecimientos intelectuales; el muchacho irá encontrando palabras que

> se vistan de sensaciones, y a la inversa. Sin esfuerzos agotadores sabrá decir lo que quiera decir, cada día con mejores formas

Conde concuerda aquí perfectamente con la idea de Ferrer de encontrar a maestros expertos que sepan individuar las potencialidades del alumno y formar a personas libres de cualquier prejuicio y dogma.

CONCLUSIONES

Vemos que desde Ellen Key, se mantiene una constante, para "construir" una humanidad nueva y libre hay que educarla a la responsabilidad, al razonamiento y fomentar en ella la autogestión de la formación y la independencia. Las mujeres que creyeron en la revolución cultural abogaron por acelerar la evolución de la sociedad, conscientes de que, empezar a cambiar el mundo desde *dentro,* desde *abajo*, significaría conformarse con una aceleración lenta, difícil, cuyos frutos quizás no habrían visto nunca. El debate, que sigue en la actualidad, se focalizó en todas las implicaciones del paidocentrismo y en el cambio radical del papel del profesor, que debía bajar de su pedestal, saber escuchar al alumno y colocarlo en el centro del proceso de aprendizaje. Una revolución pedagógica tan radical se podía basar solo en la formación de maestros y maestras, madres y familias. No se trataba solo de cambiar los enfoques metodológicos, o de aceptar que el racionalismo y la ciencia hacían tambalear a los dioses con sus representantes en la tierra y con sus dogmas, sino también de poner en práctica la libertad en la educación y en la enseñanza. Había que dejar de intentar reducir "los seres de la tierra en momias para el cielo", como decía Soledad Gustavo (S. Gustavo, febrero de 1904), pero no correr el riesgo de educar a las generaciones futuras a creer en otros dioses u otras verdades absolutas. Ni dogmas, ni premios, ni castigos, ni aulas jaulas, ni niños papagayos.

El camino de la teoría a la practica, siempre es difícil y complejo, sobre todo cuando se decide usar la cultura como única arma revolucionaria. Teresa Mañé sostenía que la enseñanza habría cumplido con sus fines solo cuando hubieran salido de las escuelas hombres "buenos conscientes y generosos, con consciencia perfectamente libre desde la niñez" (S. Gustavo, febrero de 1904). Federica Montseny, mujer que se había formado imbuida por las ideas pedagógicas de sus progenitores, y había dedicado su vida al intento de construir una sociedad de iguales, cuenta la muerte de su madre en sus memorias. Soledad Gustavo muere el 5 de febrero de 1939 en Perpiñán, después de haber superado la frontera de España en el gran éxodo que vio a centenares de españoles huir de su tierra. Podemos decir que su muerte cierra simbólicamente una época, las

ideas libertarias, las novedades pedagógicas, la libertad en la enseñanza ya no tenían cabida en un país dominado por el régimen franquista. La idea de sustituir "un Estado liberal servidor de las doctrinas de Rousseau por un Estado totalitario servidor de las verdades permanentes" (Enciclopedia Elemental de la Sección Femenina, 1957 en Otero,L., 1999:42) era uno de los objetivos de la Falange. Según Federica Montseny en el 39 se reinstauraba en España la Inquisición (Montseny, 1987:144), se quemaron libros, se silenciaron voces, la Iglesia retomó en sus manos la enseñanza, se desmanteló el sistema educativo de la República, muchas educadoras rebeldes tuvieron que desaparecer del suelo español. Hubo que esperar los años finales del siglo XX, para que las ideas de las pedagogas de comienzos del siglo recobraran fuerza y formaran parte de análisis y debates y que las palabras de Soledad Gustavo, que escribimos a continuación, no sonaran a herejía.

> La enseñanza que respete todas as creencias, que en ella lo mismo quepa el racionalista que el ateo, el materialista que el espiritualista, la enseñanza en la que no se acongoje la consciencia con vanos fantasmas, con absurdos indemostrables, con filosofías que es incapaz de comprender la inteligencia de un niño; la enseñanza cuya moral sea la justicia puesta en práctica y cuya esencia sea la ciencia pura sin mixtificaciones, esa enseñanza, dásele el nombre que se quiera, ha de ser la que levante las generaciones futuras de la decadencia a la que la condujeron las generaciones pasadas […]. (S. Gustavo, febrero de 1904).

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Junco, J., *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1976.

Archer , W., *The life, Trial and death de Francisco Ferrer*, Honolulu, University Press of Pacific, 2001.

Conde, C., "Niños", *Mujeres Libres,* n.9, junio de 1937.

Conde, C., *Por una escuela renovada*, (1° ed. 1931), (Prol. de Carmen Sánchez Gil), Murcia, Universidad de Murcia, 2°ed., 1978.

Federn, E., *Mujeres de la Revoluciones*, Barcelona, Avant, 1937.

Ferrer, S., *Le véritable Francisco Ferrer: d'après des documents inédits*, Paris, "Les Deux Sirènes", 1948.

Jacquinet, C., *Compendio de Historia Universal*. Primera Parte, 2° ed., Barcelona, 1917

Jacquinet, C., *Compendio de Historia Universal*. Segunda Parte, Barcelona, s.f.

Jacquinet, C., *Ibsen y su obra*, Valencia, Sempere,1907.

Jacquinet, C., *La sociología en la escuela*, (Prol. De José Prat), Barcelona, Establecimiento tipográfico de la V.da de José Miguel Junqueras, 7, Gracia, 1904.

Key, H. *The education of the chid*, 1900, Internet. 26.07.2008 <http://www.gutenberg.org>

Lorenzo Asperilla, A. *Contra la ignorancia*, Impr. Ortega, 1913. Internet 1.7.13. <http://anselmoalonso.es/publicaciones/publi/Anselmo%20Lorenzo%20Contra%20la%20ignorancia.pdf>

Otero, L., *La sección femenina*, Madrid, EDAF, 1999.

Mañé , T., "De la Enseñanza", *Revista* Blanca, 15 de febrero de 1904.

Mañé, T., *A las proletarias*, Buenos Aires, Biblioteca La Questione Sociale,1896.

Marín i Silvestre, D.; Palomar i Abadia,S, *Els Montseny Mañé, un laboratori de les idees*, Reus, Carrutxa, 2010

Maymón, A., "Escuela Racionalista", *La Enseñanza moderna,* 1, agosto de 1908.

Maymón, A., "Regeneración humana", *Helios*, abril de 1922.

Maymón, A., "Regeneración humana", *Helios*, julio de 1922.

Maymón, A., "Regeneración humana", *Helios,* noviembre de 1921.

Mella, R., *Cuestiones de enseñanza*, Barcelona, Ediciones Tierra y Libertad, 1936.

Montseny, F., *Mis primeros cuarenta años*, Barcelona, Plaza y Yanes, 1987.

Muro, N., *La enseñanza en la Escuela Moderna de rancisco Ferrer y Guardia. Barcelona 1901-1906*, Burgos, Gran Vía, 2009.

Solà, P., *Ferrer Guardia pedagogo y hombre de acción. La mirada apasionada de Alban Rosell sobre el fundador de la Escuela Moderna*, Barcelona, Clavell Culltura, 2011.

Solà, P., *Las escuelas racionalistas de Cataluña (1909-1939),* Barcelona, Tusquets, 1978.

# RINA SARA VIRGILLITO, LAS TRADUCCIONES DE UNA ESCRITORA "EXCÉNTRICA" DE LA LITERATURA ITALIANA CONTEMPORÁNEA[1]

*Assumpta Camps*
*Universidad de Barcelona*

ABSTRACTS
Rina Sara Virgillito, poeta y traductora, es una escritora casi desconocida en la literatura italiana contemporánea, en gran parte por su excentricidad. Sin embargo, su amistad con Montale le abrió las puertas de los ambientes literarios florentinos después de la Segunda Guerra Mundial. En esta comunicación abordaremos el estudio de su labor como traductora, que tanto influyó en su propia escritura poética. Para ello, nos centraremos en el análisis de algunas traducciones que Virgillito realizó del castellano, en concreto de poemas de Federico García Lorca, y que permanecieron inéditas.

The Italian poet and translator Rina Sara Virgillito is a fairly unknown author in the contemporary Italian literature, mainly due to her eccentricity. Nevertheless, her friendship with Montale introduced her into the main literary ambiences in Florence after the II World War. This paper aims at the study of her task as a translator, which had a big influence on her poetic work. We will focus on the analysis of some translations that Virgillito did from Spanish, to be more precise, of several unpublished translations of poems by Federico García Lorca.

KEYWORDS
Rina Sara Virgillito; Traducción poética; Federico García Lorca.
Rina Sara Virgillito; Poetic Translation; Federico García Lorca

## I. LA ESCRITURA DE MUJERES, ¿UNA ESCRITURA EN FEMENINO?

¿Podemos, mejor aún debemos dividir la escritura (en este caso, la poesía) en masculina/femenina? Más allá de si existe o no un modo específico de escribir en femenino, unos temas que quizá las mujeres aborden con más cercanía y conocimiento de causa (sin por ello excluir que los hombres puedan aproximarse también a ellos), la división a la que aludíamos nos permite algo fundamental desde el punto de vista crítico: combatir el ghetto, es decir, el silencio en el que durante siglos la escritura de mujeres se ha considerado irrelevante para el canon, de carácter fundamentalmente masculino. Al operar dicha división y hablar de escritura de mujeres intentamos sacar a la luz a escritoras silenciadas por el sector editorial, la universidad, la crítica... los propios colegas…, en una operación de visibilización que elude los porcentajes y las cuotas, y que intenta reparar una injusticia secular.

---

[1] Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación 2009SGR-0850, financiado por la Generalitat de Catalunya, y cuya Investigadora Principal es Assumpta Camps.

¿Cuáles son los temas habituales de esta escritura en femenino? El amor sentimental, el amor erótico, ligado a la corporalidad (ya sea en relación con la maternidad o no), la llamada de lo cotidiano y de las pequeñas cosas, el mundo de lo privado…y, en determinados momentos del siglo pasado, también la reivindicación y la lucha por los derechos de las mujeres, la poesía civil y de compromiso, que como se ha dicho, "interioriza la historia como drama, como dolor universal" (Ammirati & Palumbo, 2003: 8).

II. RINA SARA VIRGILLITO, UNA ESCRITORA EXCÉNTRICA

Ernestina Pellegrini, al reflexionar recientemente sobre la condición excéntrica de las escritoras italianas del siglo XX para introducir su comentario sobre Amelia Rosselli, una excéntrica por antonomasia, se interrogaba sobre la excentricidad, que consideraba, por cierto, "un paradigma del tutto relativo e poco stringente" (Pellegrini, en Botta, Farneti & Rimondi, 2003: 137). Al mismo tiempo, emprendía la comparación entre Amelia Rosselli y otra poeta italiana del siglo pasado, Rina Sara Virgillito, mucho menos conocida, "una donna quasi invisbile vissuta al margine di tutto, perfino di se stessa" (ibídem): dos excentricidades, a su modo de ver, aunque de signo claramente contrario, en el caso de Rosselli, ligada a una dolorosa condición de exclusión; en el de Virgillito, a su misticismo de raíz laica y raigambre clásica.

El sujeto excéntrico, como afirmaba Teresa de Laurentis, "è un soggetto che sta dentro e fuori, è critico e autocritico", un sujeto "impegnato in un continuo proceso di riscrittura del sé che gli consenta di posizionarsi in modo de-centrato, dis-locato, dis-identificato, al di là delle regole" (De Laurentis, 1999).[2] Ya sea porque la escritora excéntrica adopta la práctica del exceso (como Marina Cvetaeva), o bien la contraria, ocultándose detrás de lo que la crítica ha dado en llamar el minus dicere y la substracción al orden normativo, como sucede con Amelia Rosselli o con Paola Masino, se trata de un sujeto que se instala en la contradicción y en la errancia.

¿En qué sentido Virgillitto puede considerarse una escritora excéntrica del siglo XX? Rina Virgillito (este es su verdadero nombre)[3] nació en Milán en 1916, de padre siciliano de familia de músicos, y de madre toscana, originaria de Lucca, y estudió en la capital lombarda, donde se licenció en Letras clásicas. Pero Florencia fue su ciudad de adopción ya desde los años 30, hasta su fallecimiento en 1996. Un momento decisivo

---

[2] Véase también BOTTA, 2003.

[3] Más tarde se cambiaría el nombre por Sara, y usaría ambos indistintamente. Para toda esta introducción sobre la Virgillito, véase también muy especialmente PELLEGRINI, Ernestina & BIAGIOLO, Beatrice, 2001: 9-39.

para ella fue cuando escribió en 1946 un ensayo sobre la poesía de Montale, en la época en la que enseñaba en el Ginnasio Superiore de Lovere, y se lo envió, lo que marcó el inicio de una amistad literaria en la que Montale cumpliría el papel de mentor y padre espiritual para una aún joven Virgillito, poeta profundamente montaliana, que poco a poco fue madurando su escritura y sus posiciones críticas hasta dar lugar al volumen La luce di Montale, cuya génesis se remonta a la publicación de Satura (a principios de los años 70). En él, Virgillito descubre en Montale una tensión hacia el absoluto, un modo de sentir lo divino, ligado a la temática de la luz, en contra de las interpretaciones críticas más consolidadas que apuntaban en sentido contrario, y se centraban en el pesimismo montaliano. Este posicionamiento, ajeno a las tendencias del momento, la llevaría, por ejemplo, a reinterpretar Ossi di seppia como un libro poético que se abre (en In limine) con una invitación a la alegría por la naturaleza que revive, al tiempo que se cierra (en Riviere), con un anhelo al renacer primaveral: una interpretación de Montale en clave casi exclusivamente de “attesa del prodigio”, lo cual la define mucho mejor a ella que a Montale, a decir verdad.

En torno a la amistad espiritual con Montale, y a en la reflexión sobre su obra, toma inicio, por un lado, la producción poética de la Virgillito, y por el otro, su labor como traductora de grande poetas. Ambas actividades están íntimamente relacionadas entre sí, pues se trata de traducciones de autora. Virgillito se define a través de ellas, no solo al elegirlas, sino por el hecho de que estas se ven completadas en muchos casos con las introducciones que ella escribió. La amistad con Montale fue también productiva en otro sentido, pues facilitó su relación con otras personalidades del momento, como Carlo Bo, quien escribió la introducción a su primer volumen de poesías, I giorni del sole (1954). Ya entonces la definió como “una poetessa difficile, quasi cerebrale” (Bo, 1954).

La poesía de la Virgillito presenta no solo la influencia determinante de sus estudios clásicos (que también propiciaron, por cierto, sus primeras traducciones poéticas, en concreto de la Antologia Palatina -Eppigrammi greci, 1957-), como también del Montale de Ossi di seppia y de Le Occasioni. Pero entre sus referentes se halla, muy especialmente, el Rilke de los Sonetos a Orfeo, las Elegías de Duino y los Cuadernos de Malte Laurids Brigge; Dante y Shakespeare; como también Emily Dickinson. Muchos de estos autores fueron también traducidos por ella, por cierto.

La poesía de Virgillito es fuertemente positiva y de base carnal, tendente a la armonía incluso en el caos; una poesía llena de imágenes y hasta barroca y excesiva,

donde el mito se encarna en el presente y asoman por momentos visiones cósmicas. Es una escritura que se revela como una suerte de diario o autobiografía poéticos, completamente volcada al mundo interior, en la que se entremezcla lo vivido con lo imaginado. Pero es también una escritura que se ve nutrida de una retórica de la humildad y de una espiritualidad, si bien completamente aconfesional: una escritura que se complace en la experiencia estática y visionaria.

Es común la interpretación que la producción poética de Virgillito culmina con el volumen Incarnazioni del fuoco, publicado en 1992 (Virgillito, 1992). Volumen excesivo, hiperbólico y completamente imprevisible en la época en la que se publicó, regida por el minimalismo, y que confirma su condición de escritora "excéntrica" del siglo XX. Un libro que la crítica ha definido como iniciático, representación de un drama entre las fuerzas del mal y del bien, que narra la historia de transformaciones metamórficas, en ciclos de muerte y renacimiento. Libro que tiende a los instantes eternos y a la palabra esencial, al éxtasis sublime descrito de manera expresionista y terrible, donde aflora, una vez más, el recurrente conflicto de Virgillito entre racionalidad e intuición, y su tensión hacia lo divino a través de la experiencia erótica y de la maternidad. De un modo tal que la autora no solo contribuye en él a canonizar lo divino –y también lo monstruoso-, sino que apunta a un nuevo modelo de lo femenino.

## III. UNA APROXIMACIÓN A LA LABOR DE TRADUCCIÓN DE R. S. VIRGILLITO: LAS TRADUCCIONES INÉDITAS DE GARCÍA LORCA

Existe, sin embargo, otro aspecto en el que la noción de excentricidad que recogimos arriba se hace patente en nuestra autora. Esta concierne a su labor como traductora, en la que descubrimos no solo una actuación que se corresponde con una reescritura poética del original –al tratarse de traducciones de poemas realizadas por una poeta-, sino también una importante dimensión crítica con respecto a estos, ya sea en la misma operación traductora que ella emprende, como en las introducciones con las que Virgillito nos las presenta.

Nuestra autora, por otra parte, traduce siempre autores escogidos, con los que le une una innegable afinidad electiva. Lo hace con el propósito de nutrirse para su propia escritura poética, "pescando liberamente –da persona colta e perfettamente quadrilingue qual'era- dalla tradizione culturale occidentale" (Pellegrini & Biagiolo, 2001: 24).

Son varias las traducciones que realizó la Virgillito. En su mayoría sus realizaciones en este campo se publicaron en volumen (o en revistas), aunque una pequeña parte permaneció inédita a su muerte, y es de recientísima publicación

(Pellegrini & Biagiolo, 2001: 89, 63-83 y 118-119). En este sentido, el abanico de las obras que merecieron su consideración es amplio y diverso. Va de la Antología Palatina (Epigrammi greci, 1957) que ya mencionamos, a los Sonetti a Orfeo y La vita della Vergine e altre poesie, de R. M. Rilke, que apareció en 1945 (Rilke, 1945); de los Sonetti d'amore de W. Shakespeare (Shakespeare, 1984), a las poesías de Emily Dickinson; de Il Testamento e la Ballata degli impiccati de François Villon (Villon, 1976), a los Sonetti dal portoghese de E. Barrett Browning (Barret Browning, 1986). Y, por último, las traducciones inéditas, recogidas en su Quaderno di traduzioni, entre las que se cuentan: los Carmina de Catulo (1951); el De rerum natura de Lucrecio (sin fechar); Le opere e i giorni de Hesíodo (1959-1960); Il re degli Ontani, Margherita all'arcolaio y Preghiera di Margherita alla Mater dolorosa, que proceden del Fausto de J. W. Goethe (1959-1982); el Canzoniere de H. Heine (1951); Se de R. Kipling (1951); Primavera de G.M. Hopkins (sin fechar); Marina, Animula, Gli uomini vuoti de T.S. Eliot (1957); Nella coscia del gigante bianco, Il colle delle felci, Questo pane che spezzo, Dove un tempo le acque del tuo viso, Il diavolo incarnato, Specialmente se il vento d'Ottobre, Sopra il colle di Sir John, Poesie d'Ottobre, Il coloquio delle preghiere, Quando i miei cinque sensi, Nel mio lavoro o arte, de Dylan Thomas (1957), etc. En el cuaderno constan unas pocas poesías traducidas del castellano, también inéditas, de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. En concreto, del primero Virgillito tradujo Tramonto di mezza stagione, y Dolce malinconia…, y del segundo, Congedo, Ballata color giallo, Due ragazze: La Lola, y Amparo (Maria del Riparo), y Aria di notturno (Pellegrini & Biagiolo, 2001: 64-68). Al análisis de estas cinco traducciones de García Lorca nos dedicaremos a continuación, como aproximación a la labor de traductora que llevó a cabo Virgillito.

Dichas traducciones del poeta granadino se nos presentan por este orden, si bien no respetan el orden cronológico en el que estas se dieron a conocer. Congedo[4] corresponde a Despedida,[5] incluido en la sección IX de Canciones (que reúne las composiciones lorquianas entre 1921 y 1924), mientras que Ballata color giallo[6] en

---

[4] Congedo: Se muoio, / lasciatemi aperto il balcone. // Il bimbo morsica arance / (dal mio balcone lo vedo), // falcia il grano il mietitore / (dal mio balcone lo sento). // Se muoio, / lasciatemi aperto il balcone.

[5] Despedida: Si muero, / dejad el balcón abierto. // El niño come naranjas. / (Desde mi balcón lo veo.) // El segador siega el trigo. // (Desde mi balcón lo siento.) // ¡Si muero, / dejad el balcón abierto!. Cito, en esta ocasión y en las siguientes, de GARCÍA LORCA, Federico, 1978).

[6] Ballata color giallo: In alto, sopra quel monte, / c'è un albereto (sic) verde. // (Pastor che vai, / pastor che vieni.) // Uliveti (sic) pieni di sonno / scendono al piano rovente // (Pastor che vai, / pastor che vieni.) // Nel gregge bianco né cane / né vincastro né amore possiedi. // (Pastor che vai,) // Come oro e ombra, nei campi / di grano ti dilegui. // (Pastor che vieni).

realidad es la versión italiana del primer poema de la serie "Cuatro baladas amarillas",[7] recogidas como sección II de Primeras canciones (1922), aunque Virgillito no lo especifica. Por su parte, Due ragazze: La Lola, y Amparo (Maria del Riparo)[8] son fácilmente identificables como traducción de la serie "Dos muchachas", dedicada a Máximo Quijano, que comprende La Lola, y Amparo,[9] poesías que formaban parte de la Sección V del Poema del Cante Jondo (1921). Y, por último, Aria di notturno[10] corresponde a Aire de nocturno,[11] poema cuya composición se remonta a 1919, y que se recogió en el volumen Libro de poemas en 1921, como composición nº 67. Como vemos, se trata en todos los casos de poemas de la primera etapa lorquiana, pertenecientes a finales de los años 10 y muy a principios de los 20.

Las características estróficas de estos poemas son variadas, pero predominan el arte menor y la rima asonante, así como las repeticiones y/o estribillos en todos ellos. Virgillito se ajusta a la estructura estrófica de los originales, y en líneas generales

---

[7] Cuatro baladas amarillas, I: En lo alto de aquel monte / hay un arbolito verde. // Pastor que vas, / pastor que vienes. // Olivares soñolientos / bajan al llano caliente. // Pastor que vas, / pastor que vienes. // Ni ovejas blancas ni perro / ni cayado ni amor tienes. // Pastor que vas.// Como una sombra de oro, / en el trigal te disuelves. // Pastor que vienes.

[8] Due ragazze - La Lola: Sotto l'arancio, lava / gonnelle di cotone (sic). / Sono verdi i suoi occhi / e violetta la voce. // Ahi amore, / sotto l'arancio in fiore!// Nel canale scorreva / l'acqua piena di sole; / nel piccolo uliveto (sic) / cantava un passerotto. // Ahi amore, / sotto l'arancio in fiore!// Poi quando Lola avrà / consumato il sapone, / verranno i bei toreri. // Ahi amore, / sotto l'arancio in fiore!; - Amparo (Maria del Riparo): Amparo, / come sei sola nella casa, / vestita di bianco! // (equatore fra gelsomino / e nardo). // Ascolti gli incantati / zampilli del tuo patio, / ed il sottile trillo / giallo del canarino. // Vedi tremare nella sera / i cipressi con gli uccelli, / mentre tu lenta ricami / cifre sul canovaccio. // Amparo, / come sei sola nella casa, / vestita di bianco, / Amparo, / e com'è difficile dirti: / ti amo! //

[9] Dos muchachas (A Máximo Quijano) – La Lola: Bajo el naranjo lava / pañales de algodón. / Tiene verdes los ojos / y violeta la voz. // ¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor! // El agua de la acequia / iba llena de sol, / en el olivarito / cantaba un gorrión. // ¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor! // Luego, cuando la Lola / gaste todo el jabón, / vendrán los torerillos. // ¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!; - Amparo: Amparo, / ¡qué sola estás en tu casa / vestida de blanco! // (Ecuador entre el jazmín / y el nardo.) // Oyes los maravillosos / surtidores de tu patio, / y el débil trino amarillo / del canario. // Por la tarde ves temblar / los cipreses con los pájaros, / mientras bordas lentamente / letras sobre el cañamazo. // Amparo, ¡qué sola estás en tu casa, / vestida de blanco! / Amparo, ¡y qué difícil decirte: yo te amo!

[10] Aria di notturno: Ho tanta paura / delle foglie morte, / paura dei prati / nutriti di rugiada. / Me ne vo a dormire, e se tu / non mi svegli, / il mio cuore gelato lo lascerò al tuo fianco. // Che cosa risuona / lontano? / Amore, nelle vetrate il vento, / amore mio! // Collane ti ho messo / con gemme d'aurore: / perché m'abbandoni / su questo cammino? // Se tu vai lontana / il mio uccello piange, / e il vigneto (sic) verde / non darà più vino. // Che cosa risuona / lontano? / Amore, nelle vetrate il vento, / amore mio! // Tu sfinge di neve, mai / non saprai / quanto bene ti avrei dato / in queste albe, / quando piove tanto, e sui rami / disseccati il nido si disfa. // Che cosa risuona / lontano? / Amore, nelle vetrate il vento, / amore mio!

[11] Aire de nocturno (1919): Tengo mucho miedo / de las hojas muertas, / miedo de los prados / llenos de rocío. / Yo voy a dormirme; / si no me despiertas, / dejaré a tu lado / mi corazón frío. // ¿Qué es eso que suena / muy lejos? / Amor. El viento en las vidrieras, / ¡amor mío! // Te puse collares / con gemas de aurora. / ¿Por qué me abandonas / en este camino? / Si te vas muy lejos, / mi pájaro llora / y la verde viña / no dará su vino. // ¿Qué es eso que suena / muy lejos? / Amor. El viento en las vidrieras, / ¡amor mío! // Tú no sabrás nunca, / esfinge de nieve, / lo mucho que yo / te hubiera querido / esas madrugadas / cuando tanto llueve / y en la rama seca / se deshace el nido. // ¿Qué es eso que suena / muy lejos? / Amor. El viento en las vidrieras, / ¡amor mío!

conserva bastante el metro y la rima de los mismos, sin llegar a la redondez y coherencia de los poemas lorquianos, pues se permite algunas licencias al respecto en todos ellos, como veremos, sobre todo en la primera de las Cuatro baladas amarillas y en Amparo.

Despedida se compone de 8 versos de arte menor distribuidos en 4 estrofas de métrica bastante regular, que riman en asonante, y donde el primer dístico encuentra eco en el último (3a, 8a / 8b, 8a / 8c, 8a / 3a, 8a), casi como un estribillo (aunque la repetición no es idéntica), produciendo un efecto circular que cierra el poema en sí mismo, o mejor dicho, un efecto helicoidal, puesto que al añadir la exclamación al estribillo final lo convierte en una afirmación que confiere al poema una escalada ascendente. Virgillito respeta esta disposición en gran medida, pero introduce algún cambio no exento de importancia. En primer lugar, altera la regularidad métrica del poema lorquiano, optando en varias ocasiones por versos no ya octosílabos, sino novenarios, y transformando asimismo la rima, que sigue siendo asonante, si bien al hacerlo adopta un esquema regular propio (3a, 9b / 8c, 9d / 8b, 9d / 3a, 9b). Por otra parte, elimina la exclamativa final, por lo que los dísticos 1-2 y 7-8 resultan idénticos en su caso, suprimiendo el efecto helicoidal que mencionábamos, y que es sin duda un rasgo importante del original. Veamos a continuación los demás cambios que propone en su operación traductora.

Las transformaciones que opera Virgillito son escasas, y a menudo sutiles: alguna supresión, referida a la puntuación, algún añadido, alguna interpretación que puede surtir un efecto de intensificación y alguna reordenación de los elementos de la frase. Estas resultan bastante imperceptibles, puesto que lo que a simple vista (o, mejor dicho, a simple "oído") se impone son las transformaciones en el plano del metro y de la rima. Con todo, hallamos el añadido del pronombre personal "mi" en el v. 2, no solo inexistente en Lorca, y que transforma el verbo principal personalizando el OI, sino que añade una sílaba al verso, provocando que sea novenario y no octosílabo. En cuanto a los cambios de orden, se producen dos inversiones: la primera en ese mismo v. 2 ("dejad el balcón abierto." > "lasciatemi aperto il balcone."), que se reitera en el v. 8 como cabía esperar; la segunda en el v. 5, al anteponer el verbo ("El segador siega el trigo." > "falcia il grano il mietitore"); un cambio que redunda en la transformación estrófica que nos propone aquí la traductora, y que tiene por objeto ligar más las dos estrofas intermedias del poema, destacando por esta vía la similitud idéntica de los dísticos que componen el estribillo, y confiriendo así un carácter más circular, casi

especular, a la traducción. Por lo que se refiere a las interpretaciones, mencionaremos la que se produce en el v. 3 (“come” > “morsica”), interpretación que no está motivada, y que comporta, además, el añadido deliberado de una sílaba más (y la consiguiente transformación del verso, de octosílabo a novenario), como ya vimos en los versos 2 y 8. Aquí probablemente responde también a la voluntad de evitar el efecto cacofónico que podría producir la proximidad de “mangia” (como traducción más inmediata de “come”) y “arance”.

En cuanto a las supresiones, destaca la de la exclamativa final, que ya hemos comentado arriba (vv. 7-8), así como la del punto final del v. 3 (“naranjas.” > “arance”), que le obliga a empezar con minúscula el v. 4. Lo mismo hará con los vv. 5-6 (“trigo.” > “mietitore”), con el mismo resultado, es decir, ligar los dos dísticos intermedios en una única unidad estrófica, y destacar aún más la similitud del inicio y final del poema, idénticos en la Virgillito, como vimos. Se trata, sin duda, de una transformación sutil de la estructura estrófica del poema, deliberada y no motivada por otros elementos (respeto a la métrica, a la rima, etc.), que comporta repercusiones en el plano del contenido. Pero no nos hallamos ante interpretaciones libres, cambios realizados un poco a la tuntún, o inducidos incluso por errores de comprensión.[12] Muy al contrario, la traducción de la Virgillito supone una lectura crítica del poema que traduce.

Por su parte, la primera de las Cuatro baladas amarillas es un poema de 14 versos de arte menor, que riman en asonante y se hallan distribuidos en 4 dísticos con un estribillo intercalado, el cual se reitera de modo idéntico en las dos primeras repeticiones, y se fragmenta en dos en las dos últimas (8a, 8b / 4c, 5b / 8d, 8d / 4c, 5b / 8e, 8b / 4c / 8f, 8b / 5b). Tanto el ritmo como la rima se hallan muy marcados (esta última, especialmente en la repetición de los versos 13-14, que es contundente). El poema tiene un aire de canción popular, acentuada por la cantilena que se va repitiendo, por el ritmo y la rima. Virgillito mantiene la estructura estrófica (aunque coloca los estribillos entre paréntesis), pero altera tanto la métrica como la rima del original, por lo que el efecto cerrado y redondo de la balada lorquiana se pierde (8a, 8b / 4c, 5d / 8e, 8b / 4c, 5d / 8f, 10d / 4c / 8g, 7d / 5d). Esto se verá acentuado por algún que otro cambio de puntuación, como en el v. 1, al añadir las comas que rompen el verso, al tiempo que transforman el complemento de lugar con el cambio preposicional, duplicándolo y

[12] Un caso paradigmático de esto, que he tenido ocasión de analizar recientemente, son las traducciones al catalán realizadas por Narcís Comadira de algunos poemas de Giorgio Bassani, las cuales se publicaron en 1972. Véase, en este sentido, mi volumen en prensa.

destacando la altura, y no el lugar, es decir, la montaña ("En lo alto de aquel monte" > "In alto, sopra quel monte,"). O bien con el cambio de puntuación que se observa en el estribillo, al eliminar el punto y aparte que separa los dos versos del mismo en Lorca, y sustituirlo por una coma ("vas." > "vai,"). En cuanto a los añadidos, destaca el enjambement de los vv. 12-13 que confiere complejidad a un poema extraordinariamente simple en la propuesta lorquiana, y de tono marcadamente popular. Lo lleva a cabo con una interpretación que le permite descomponer "trigal" en "campi / di grano". Una interpretación similar, con carácter explicativo, la hallamos en el v. 5, en el cambio "soñolientos" > "pieni di sonno", aunque en esta ocasión no da lugar a ningún enjambement. Por su parte, la traslación "caliente" > "rovente" supone una interpretación de carácter intensificador, que mejora sensiblemente la traducción, también en el plano de la métrica y la rima. Algo muy distinto a lo que sucede en relación a "Ni ovejas blancas ni perro" > "***Nel*** gregge bianco né cane", donde cabría hablar de un error de interpretación (o, en el mejor de los casos, de transcripción), que comporta la supresión de un elemento esencial de los presentes en la correlación (el que se refiere a las ovejas -pero, ¿qué es un pastor sin ovejas?-) en el poema de Lorca, en beneficio del añadido de un complemento de lugar; interpretación que se ve ulteriormente secundada por el cambio "ovejas" > "gregge" (v. 9). Pero la lectura deliberadamente transformativa y más interesante se produce en el v. 12, donde no solo asistimos a una inversión, sino que se pasa de una estructura de genitivo a un doble complemento modal (en relación a "oro" y a "ombra") con respecto a la acción del verbo "dilegui" ("Como una sombra de oro," > "Come oro e ombra,"). El resultado es que, mientras Lorca se centraba en definir el color del pastor que se confundía con el trigo dorado, en Virgillito, en cambio, gracias a esta transformación, la imagen que hallamos es más osada, construida sobre la base de un casi oxímoron (entre "oro", por tanto, un elemento refulgente, y "ombra", es decir, un elemento de oscuridad). Por todo lo cual, podemos concluir que la operación traductora de Virgillito tiende a conferir complejidad, en este último punto como en los que comentamos anteriormente, a un poema marcadamente simple.

Respecto a La Lola, de la serie "Dos muchachas", nuestra traductora mostrará una adherencia mucho mayor al original en el aspecto métrico-estrófico. Los 17 versos de arte menor (fundamentalmente heptasílabos, alternados con algún cuaternario en el estribillo), distribuidos en 3 estrofas de un número desigual de versos, intercaladas con un estribillo de dos versos que se repite en tres ocasiones (una de ellas, cerrando el

poema), y rimando en asonante, constituyen una estructura métrico-estrófica muy cerrada, rotunda y efectiva, donde se repite la rima en los versos pares de las estrofas, y se reitera la rima del dístico que compone el estribillo (7a, 7b, 7c, 7d / 4d, 4d / 7e, 7b, 7f, 7b / 4d, 7b / 7g, 7b, 7f / 4d, 7d). Esta estructura regular (incluso cuando se cambian las rimas) se ve respetada por Virgillito en gran medida, con dos excepciones: los versos 10 y 15. (7a, 7b, 7c, 7b / 4b, 7b / 7d, 7b, 7e, 7f / 4b, 7b / 7g, 7b, 7h / 4b, 4b). A partir de aquí, Virgillito efectúa alguna supresión, alguna reordenación de los elementos de la frase, alguna que otra interpretación, normalmente acertada, algún cambio de puntuación o de tiempo verbal, e introduce un enjambement. En su conjunto, las transformaciones son sutiles, pero no están exentas de relevancia, como veremos a continuación. Las supresiones son de distintos órdenes. Varían desde la eliminación de diminutivos -un rasgo muy marcado en este poema lorquiano-, como en el v. 9 (“olivarito” > “piccolo uliveto”) o en el v. 15, donde esta se combina con una interpretación personal, para conservar el metro del verso (“torerillos” > “bei toreri”), a la supresión del artículo antepuesto al nombre de Lola (por ejemplo, en el v. 13, aunque no en el título, como hemos visto), y a eliminación de signos de puntuación, como ocurre con la coma del v. 13 (“Luego, “ > “Poi”). Por otra parte, Virgillito opera en este poema (vv. 13-14) uno de los pocos cambios de tiempo verbal que le hemos visto en estas traducciones, al trasladar el presente de subjuntivo (“gaste”) a un futuro compuesto con una función equivalente, coherentemente con la traducción al italiano. Sin embargo, este cambio la obliga a introducir un enjambement muy marcado entre el v. 13 y el v. 14 (“avrà / consumato”), inexistente en el original. Con todo, el cambio más significativo se produce en los vv. 7-8, que nuestra traductora recompone casi por completo, encadenando una serie de transformaciones: la inversión del orden de los elementos del original -transformando lo que era un sintagma que calificaba el substantivo “acequia” en un complemento de lugar del verbo principal-; la interpretación -acertada- del verbo “iba” > “scorreva”, al referirse al agua; y la substitución de una coma por un punto y coma, de tal modo que las dos partes de la estrofa quedan disgregadas (“El agua de la acequia / iba llena de sol,” > “Nel canale scorreva / l’acqua piena di sole;”). El resultado es que lo que en Lorca tiene un carácter más estático, adquiere movimiento en Virgillito, al centrarse en la acción del agua deslizándose por el canal.

El segundo de los poemas de esta serie, Amparo, consta de 19 versos de arte menor, distribuidos en 5 estrofas de tamaño desigual, con repeticiones internas de un

tríptico (vv. 1-3 y 14-16), y rima en asonante enlazada, que se mantiene a lo largo de todo el poema (3a, 8b, 6a / 8d, 3a / 8e, 8a, 8f, 4a / 8g, 8a, 8h, 8a / 3a, 8b, 6a, 3a, 8i, 3a). Virgillito, una vez más respetará la disposición estrófica, pero esta vez, la métrica se verá mucho más alterada, al igual que la rima, especialmente en la cuarta estrofa (3a, 9b, 6a / 9d, 3a / 7d, 7a, 7e, 7a / 9f, 9g, 8h, 7a / 3a, 9b, 6a, 3a, 9i, 3a). En el título, por otra parte, Virgillito opta por mantener el nombre original, y añadir, entre paréntesis, la traducción ("Maria del Riparo"), quizá por el significado que este encierra, aunque, como sabemos, los nombre propios no se traducen nunca. Ya el v. 1 presenta una interpretación, al trasladar la exclamación al inicio de la frase, con el vocativo, cuando en Lorca no empieza, de hecho, hasta el v. 2. Esto se repetirá, como dijimos, más adelante (vv. 14-16). La supresión del posesivo en el v. 2, y su substitución por un artículo determinado ("tu casa" > "nella casa"), tiene su eco en la eliminación de los artículos determinados en los vv. 4-5, que confiere un mayor nivel de abstracción ("el jazmín" > "gelsomino"; "el nardo" > "nardo"). Otra supresión muy evidente es la del pronombre personal en el v. 19, aunque no tiene consecuencias en el plano métrico ("yo te amo!" > "ti amo!"). De manera contraria, Virgillito añadirá el pronombre personal en el v. 12 ("mientras bordas lentamente" > "mentre tu lenta ricami"), al tiempo que reordena los elementos de la frase, anteponiendo el adverbio al verbo. Este añadido comporta una sílaba más, lo cual le obliga a romper el esquema métrico del original, pasando de un octosílabo a un novenario. Asimismo, recoloca el adjetivo en los vv. 8-9, introduciendo un enjambement -con un fuerte eco interno por el añadido de la aliteración-, probablemente para conservar esa suerte de copla de heptasílabos que se autoimpone al romper el esquema métrico del original ("trino amarillo" > "trillo / giallo"). Por último, reordena la frase anteponiendo el verbo en el v. 10 ("Por la tarde ves temblar" > "Vedi tremare nella sera").

Abundan, por otra parte, las interpretaciones, si bien estas resultan en general acertadas (por ejemplo, "maravillosos" > "incantati" -v. 6-, y "débil" > "sottile" - v. 8-). Destaca, en este sentido, la interpretación "letras" > "cifre", que le obliga, una vez más a romper el esquema métrico lorquiano. Este es, sin lugar a dudas, el rasgo distintivo de esta traducción, en la que muchos de los cambios inmotivados que se observan tienden a este objetivo último, sin por ello abandonarse al verso libre.

El último de los poemas traducidos -o el primero, en orden cronológico-, Aire de nocturno, se compone de 36 versos de arte menor (mayoritariamente hexasílabos), distribuidos en 6 estrofas irregulares, con repetición en las pares (segunda, cuarta y

sexta). Aunque la rima es en asonante, el poema original está fuertemente trabado en cuanto a este aspecto, como su simple declamación pone de manifiesto (6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6b, 6c, 6d / 6b, 3f, 9b, 4d / 6g, 6h, 6h, 6d, 6f, 6h, 6i, 6d / 6b, 3f, 9b, 4d / 6i, 6k, 6f, 6d, 6l, 6ll, 6b, 6d / 6b, 3f, 9h, 4d). Una vez más, la traducción de Virgillito altera, y mucho, el metro y la rima, manteniendo la estructura estrófica del original, y aunque las estrofas pares, que constituyen repeticiones, no se ajustan a la métrica del poema de Lorca, conservan, sin embargo, la regularidad que el original propone (6a, 6b, 6c, 7d, 9e, 4f, 14g / 6h, 3g, 10i, 4j / 6k, 6l, 6ll, 6m, 6n, 7o, 6p, 6j / 6h, 3g, 10i, 4j / 7q, 3q, 6g, 4r, 9s, 9c / 6h, 3g, 10i, 4j9. Muchos de los cambios que observaremos en el interior del poema no persiguen pulir en lo posible este aspecto para adherirse más al original, sino al contrario, por lo que podemos deducir que el plano métrico-estrófico no constituye una prioridad en esta operación traductora.

El primer cambio que constatamos se encuentra en la interpretación del adjetivo del v. 4 ("llenos de rocío" > "nutriti di rugiada"), que añade, por otra parte, una sílaba más al verso, rompiendo la unidad estrófica. El verso siguiente, se rige por dos supresiones ("Yo voy a dormirme;" > "Me ne vo a dormire," -v. 5-): una de carácter menor, que consiste en la eliminación del pronombre personal, y otra más significativa, pues constituye una interpretación al suprimir la forma reflexiva del verbo "dormir", trasladándolo a "ir". Todo ello se completa con la substitución del punto y coma por una coma, favoreciendo la ligazón de la estrofa; cambio que se añade a la introducción del enjambement presente entre los vv. 5-6, y a la copulativa, elementos ambos inexistentes en el original ("si no me despiertas, / dejaré a tu lado / mi corazón frío." > "e se tu / non mi svegli, / il mio cuore gelato lo lascerò al tuo fianco."). Añadiremos que, contrariamente a lo que vimos en el v. 5, Virgillito procede aquí a introducir el pronombre personal ("tu"). Por cierto que parece haber un error de transcripción en relación con el v. 7, pues es anormalmente largo (14 sílabas), cuando podía corresponderse fácilmente con el poema de Lorca dividiéndolo en dos. Sea como fuere, este incluye una inversión -entre el verbo y el objeto directo-, e incrementa el adjetivo calificativo ("frío" > "gelato"), en una nueva interpretación que se revela acertada en esta ocasión. No así en el v. 9, donde el traslado "suena" > "resuena" -probablemente efectuado por razones métricas-, altera en realidad el significado del verbo. Cuatro transformaciones más se añaden a los cambios llevados a cabo en esta estrofa, la cual se irá repitiendo como una suerte de estribillo hasta el final del poema: la supresión del adverbio "muy", limitando el efecto de lejanía; la substitución del punto -muy marcado

en Lorca, ya que separaba completamente el substantivo "Amor"- por una coma; la inversión de los elementos de la frase, rompiendo el orden lógico de los mismos ("Amor. El viento en las vidrieras," > "Amore, nelle vetrate il vento,"); y, por último, el sutil cambio en la exclamativa, pues en la traducción de Virgillito esta se prolonga hasta el primer "Amore" -v. 10-).

Las reordenaciones resultan frecuentes en esta traducción. El v. 13 nos brinda otro ejemplo de ello, anteponiendo el OD al verbo, con un valor enfático ("Te puse collares " > "Collane ti ho messo"). De modo similar, Virgillito recompone los elementos de la frase en los vv. 25-26 para introducir un enjambement que aporta énfasis, al tiempo que produce un efecto de eco en el poema gracias a la rima que introduce ("Tú no sabrás nunca, / esfinge de nieve," > Tu sfinge di neve, mai / non saprai"). Otras inversiones son, por ejemplo, la del v. 30: "tanto llueve" > "piove tanto", motivada por el retorno al orden lógico de la frase, prescindiendo de la rima del original; o la del v. 32, donde nuevamente hallamos la reordenación de los elementos de la frase ("se deshace el nido." > "il nido si disfa."). Las alteraciones de este estilo a veces se combinan con la introducción de un enjambement, como ya hemos constatado anteriormente. Lo mismo podemos decir este caso ("y en la rama seca / se deshace el nido." > " [...], e sui rami /disseccati il nido si disfa." -vv. 31-32-), donde este parece ser, precisamente, el objetivo.

En lo referente a los cambios de puntuación, estos son de importancia desigual. Algunos, como el añadido de la coma del v. 18, puede pasar casi inadvertido ("llora" > "piange,"). Sin embargo, el cambio de punto y seguido a dos puntos al final del v. 14 ("aurora." > "aurore:"), que se añade, como vemos, a la transformación en plural del substantivo, resulta más relevante, puesto que no solo liga la estrofa, sino que convierte sus dos versos finales en una explicativa, inexistente en el original. Esta transformación resulta completamente deliberada, y no se halla motivada ni por el metro ni por la rima. Constituye un claro ejemplo de interpretación crítica del original, realizada a través de la operación traductora. Otras interpretaciones, más o menos libres, presentes en el poema son la del v. 20, que transforma el significado del verbo introduciendo un adverbio de tiempo de cosecha propia ("no dará su vino" > "non darà più vino"); el cambio "esas madrugadas" > "queste albe" (v. 29), que las aproxima en el tiempo al yo-poético; o bien la de los vv. 27-28, donde no solo interpreta el significado de los versos, sino que los compacta en uno: "lo mucho que yo / te hubiera querido" > "quanto bene ti avrei dato".

En conclusión, Virgillito nos brinda unas traducciones de autora, de poeta a poeta, que se nos presentan como interpretación crítica de los originales de Lorca.

BIBLIOGRAFÍA

AMMIRATI, Maria Pia & PALUMBO, Ornella (eds.), *Femminile plurale. Voci della poesía italiana dal 1968 al 2002*. Catanzaro, Abramo Editore, 2003.

BARRETT BROWNING, E., *Sonetti dal portoghese*, traduzione a cura di R. S. Virgillito. Florencia, Libreria delle donne, 1986.

BO, Carlo, "Presentazione" a VIRGILLITO, Rina Sara. *I giorni del sole*. Urbino, Istituto Statale d'Arte, 1954.

BOTTA, Anna, "Toccata e fuga per l'eccentricità", en: BOTTA, Anna; FARNETTI, Monica & RIMONDI, Giorgio. (eds.), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*. Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003.

BOTTA, Anna; FARNETTI, Monica & RIMONDI, Giorgio. (eds.), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*. Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003.

CAMPS, Assumpta, *Traducción y recepción de la literatura italiana*. Barcelona, Publicacions i Edicions UB (en prensa).

DE LAURENTIS, Teresa, *Soggetti eccentrici*. Milano, Feltrinelli, 1999.

DICKINSON, Emily, *Poesie*. Testo inglese a fronte, traduzione a cura di R. S. Virgillito. Milán, Garzanti, 2002.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Tomo I: "Verso. Prosa. Música. Dibujos", recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Madrid, Aguilar, 1978.

PELLEGRINI, Ernestina, "Introduzione. Note per un profilo monográfico", en: PELLEGRINI, Ernestina & BIAGIOLO, Beatrice. (eds.), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura - Università degli studi di Firenze (Archivio della scrittura delle donne in Toscana dal 1861), 2001.

___. "Amelia Rosselli", en: BOTTA, Anna; FARNETTI, Monica & RIMONDI, Giorgio. (eds.), (2003). *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*. Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003.

PELLEGRINI, Ernestina & BIAGIOLO, Beatrice. (eds.), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura -

Università degli studi di Firenze (Archivio della scrittura delle donne in Toscana dal 1861), 2001.

RILKE, R.M., *La vita della Vergine e altre poesie*, traduzione a cura di R. S. Virgillito. Milán, Editoriale Italiana. Con 20 litografías originales de Alberto Martini, 1945.

SHAKESPEARE, W., *Sonetti d'amore*, traduzione a cura di R.S. Virgillito, Roma, Newton Compton, 1984 (retomados en versión íntegra para la misma editorial en 1988).

VILLON, François, *Il Testamento e la Ballata degli impiccati*, traduzione a cura di R.S. Virgillito. Milán, Rusconi, 1976, con una introducción de Ezra Pound.

VIRGILLITO, *Rina Sara, Incarnazioni del fuoco*. Bergamo, Edizioni Moretti & Vitali, 1992.

# FLAVIA STENO: LA DIMENSIONE SOCIALE DEL ROMANZO FEMMINILE IN EPOCA FASCISTA

*Maria Teresa Caprile*
*Università di Genova*

ABSTRACTS
Flavia Steno (nata Amelia Osti in Cottini nel 1877, morta a Genova nel 1946), autrice di oltre cinquanta romanzi di successo tra la fine dell'Ottocento e l'anno della sua scomparsa, ristampati ancora nei decenni successivi, ha conferito alla narrativa femminile una rilevante dimensione sociale, in un'epoca, quella fascista, in cui alla donna era attribuita "una certa inferiorità morale". Ne è prova soprattutto il suo capolavoro, il romanzo *Sissignora*, pubblicato nel 1941 e diventato l'anno dopo l'omonimo film di successo interpretato da Maria Denis, la più popolare attrice italiana di allora.

Flavia Steno (born Amelia Osti in 1877, married Cottini, died in Genoa in 1946) was the author of more than fifty successful novels from the late nineteenth century until the year of his death - all of them reprinted in the following decades. She gave the women's fiction a significant social dimension at a time - the fascist era - in which the woman was assigned "a certain moral inferiority". Proof of this is his masterpiece, the novel *Sissignora*, published in 1941 which, a year later, inspired the homonymous film starring Maria Denis, the most popular Italian actress of the time.

KEYWORDS
Regime fascista; scrittura femminile; sfruttamento; condizione delle donne; Flavia Steno
Fascist regime; women's writing; mistreatment; status of women; Flavia Steno

Flavia Steno è stata una delle poche scrittrici che hanno tentato di denunciare i soprusi subiti dalle donne negli anni del fascismo, ma per meglio comprendere la rilevanza della sua opera sarà opportuno soffermarsi preliminarmente sulla realtà socio-culturale di quel tempo, con particolare attenzione per la condizione femminile. Infatti allora, con l'ingerenza della morale cattolica bacchettona, ma soprattutto con il sistema normativo fascista, le donne italiane si trovavano in una condizione di minorità giuridica e socio-politica, impossibilitate dal prendere decisioni anche nell'ambito familiare, dove erano sottomesse all'uomo di casa: quanto il fascismo sia stato segnato da un maschilismo fanatico e anacronistico basta a testimoniarlo una dichiarazione di Giovanni Gentile, filosofo, ministro della Pubblica Istruzione e pedagogo ufficiale del regime, secondo il quale «la donna è del marito ed è quel che è in quanto è di lui» (De Nicola, 2002:33). Anche se nel primo dopoguerra il fascismo si era imposto come un

movimento rivoluzionario, interprete delle esigenze dei tempi nuovi e quindi anche di una modernizzazione del Paese, sulla scia dell'avanguardia futurista di cui si alimentò, come testimonia Benedetto Croce[1], esso respinse sempre più le donne entro i confini angusti delle mura domestiche e della missione – propagandisticamente indorata – di generare e formare i "figli della Lupa"; così, mentre ampliava gli spazi in cui far crescere una vigorosa gioventù aprendo le colonie marine, montane, elioterapiche indistintamente a fanciulli e fanciulle e favorendone lo sviluppo fisico in palestra o all'aperto, e stimolava la partecipazione femminile alle manifestazioni più appariscenti del regime (nacquero le associazioni denominate Fasci Femminili, Piccole Italiane, Giovani Italiane)[2], dall'altro, con una serie incalzante di leggi, allontanava le donne dal mondo del lavoro extra-famigliare e ne minava la salute promuovendo gravidanze tanto più premiate quanto più numerose, nell'evidenza che la politica demografica si identificava con le mire di potenza nazionale.

È noto che, nel corso della I guerra mondiale, le donne furono chiamate a contribuire concretamente alla sopravvivenza della nazione prendendo il posto degli uomini impegnati al fronte, sostituendoli nelle fabbriche, alla guida di tram, negli uffici, nei magazzini, nelle poste, e vi rimasero fino al termine del conflitto: ma a questa inedita presenza pubblica non corrispose nessun miglioramento nella libertà personale, dato che l'autorità rimaneva saldamente in mano maschile e addirittura «nelle fabbriche metalmeccaniche la presenza femminile era talvolta avvertita, specialmente dai vecchi operai, come un sovvertimento dell'ordine naturale e un attentato alla moralità» (Gibelli, 2009:193).

A parte quest'inserimento di massa nel ciclo produttivo – che più tardi Mussolini giustificherà unicamente in quanto dovuto alla situazione di emergenza – la donna lavoratrice esisteva ben prima dell'avvento del capitalismo industriale e si guadagnava da vivere come mondina, filatrice, sarta, bambinaia, domestica, birraia: a partire dal XIX secolo fu osservata, descritta e documentata con un'attenzione senza precedenti,

[1] «L'origine ideale del "fascismo" si ritrova nel "futurismo": in quella risolutezza a scendere in piazza, a imporre il proprio sentire, a turare la bocca ai dissidenti, a non temere tumulti e parapiglia, in quella sete del nuovo, in quell'ardore a rompere ogni tradizione, in quell'esaltazione della giovinezza, che fu propria del futurismo, e che parlò poi ai cuori dei reduci dalle trincee» (Croce, 1924:191).

[2] I Fasci Femminili, riconosciuti ufficialmente nel 1926, ammettevano solo le donne di provata fede e moralità fascista; nello stesso anno l'Opera Nazionale Balilla inquadrava la gioventù di entrambi i sessi: "Figli della Lupa" erano i bambini e le bambine dai 6 agli 8 anni, "Balilla" e "Piccole Italiane" rispettivamente i maschi dagli 8 ai 13 anni e le femmine dagli 8 ai 14, infine "Avanguardisti" erano i ragazzi e " Giovane Italiane" le ragazze fino ai 17 anni.

dato che erano in discussione il significato stesso della femminilità e la sua compatibilità o meno con il salario (Scott, 1991:355).

«L'inserimento delle donne significava che i datori di lavoro avevano deciso di risparmiare sul costo del lavoro» (Scott, 1991:364): si trattasse del settore tessile, del tabacco o della stampa, meno il lavoro manuale richiedeva abilità e forza, più spesso veniva svolto da donne o ragazzini che, appunto per i loro inferiori requisiti, potevano venire remunerati con una paga ben più bassa. I lavori di assistenza o quelli legati all'abbigliamento oppure al settore alimentare erano considerati "da donna", cioè adatti al suo "naturale" livello di produttività e caratteri fisici, e questo fu all'origine della divisione sessuale del mercato del lavoro, formalizzata e istituzionalizzata nel corso del XIX secolo, e che identificò sostanzialmente l'occupazione femminile con certi tipi di compiti, di minor valore produttivo e ricompensati "inevitabilmente" con salari bassi. Tra gli economisti – e i politici – vigeva l'idea che il salario di un uomo doveva essere sufficiente per lui e la sua famiglia (indipendentemente dal fatto che ce l'avesse o no), mentre quello della donna doveva bastare appena al suo mantenimento – anche per scoraggiare qualsiasi velleità di indipendenza femminile –, supponendo che la sua paga fosse solamente supplementare a quella del marito, il vero sostentatore della famiglia: «Né l'attività domestica né la paga della madre erano visibili o rilevanti» (Scott, 1991:368). Se ne deduce che le donne sole, che vivevano fuori della famiglia o ne erano l'unica fonte di reddito, erano particolarmente povere.

Una volta deposte le armi, il ritorno alla normalità durante il primo dopoguerra significò anche rientro nei ruoli tradizionali assegnati ai generi: e se la legge Sacchi del 1919 aveva riconosciuto alle donne l'idoneità alla maggior parte degli impieghi statali (esclusi quelli nelle forze armate e la carriera giudiziaria e politica) e abolito l'autorizzazione maritale, il lavoro extradomestico venne fortemente osteggiato dalle autorità ecclesiastiche e fasciste. Nel romanzo *Pane nero* Miriam Mafai[3] denuncia come ideologia fascista e cattolica si siano sostenute vicendevolmente nella loro missione di relegare la donna alle sue funzioni biologiche riproduttive e a un destino di subalternità, sia sociale che famigliare.

Quando la guerra finì, furono in molti a chiedere che le donne riprendessero il loro ruolo "naturale" all'interno della famiglia, soprattutto per lasciare liberi per i reduci

---

[3] L'attività di Miriam Mafai (1926-2012), giornalista, scrittrice e politica italiana, fu rivolta in particolare al mondo femminile, perché vigilasse sulle sue recenti conquiste senza mai darle per scontate, e si espresse su temi cruciali quali il divorzio, l'aborto, la laicità dello Stato. È autrice tra l'altro di *Pane nero. Donne e vita quotidiana nella seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1987.

i posti di lavoro occupati durante l'emergenza bellica: la richiesta di continuare a lavorare venne bollata come un atto di egoismo femminile. Nel dopoguerra, infatti, proseguì la polemica, già affacciatasi negli anni del conflitto, contro le donne che lavoravano per «migliorare il guardaroba» e sciupare i guadagni in «calze di seta e fronzoli» (Motti, 2000:13). Il lavoro femminile venne denunciato come poco rassicurante e innaturale, oltre che rischioso per la "razza italiana", perché conduceva ad una riduzione del tasso di natalità ed era in preoccupante concorrenza con il bisogno di occupazione dei reduci.

Mussolini introdusse dunque una serie di leggi discriminatorie per ostacolarlo iniziando, nel 1923, con il licenziamento dei dipendenti assunti durante la guerra, la maggior parte dei quali erano donne e affermando, nel 1934, che il lavoro era, per loro, potenzialmente pericoloso e procuratore di sterilità, mentre rendeva più virile fisicamente e moralmente l'uomo. Così, «se inizialmente si assume un atteggiamento di disponibilità rispetto alla partecipazione diretta delle donne alla vita politica (le donne sono iscritte ai primi fasci di combattimento e il voto attivo e passivo alle donne è previsto nel programma del 1919)» (Motti, 2000:13), il regime le relegherà presto al ruolo di forza riproduttiva, negando loro quella produttiva, proteggendo non solo madri e bambini con la legge del 10 dicembre 1925 – che istituì l'Opera nazionale per la maternità e l'infanzia per l'assistenza alle madri bisognose e i piccoli abbandonati –, ma curando soprattutto il settore della nuzialità: è del 13 febbraio 1927 l'imposta sui celibi tra i 25 e i 65 anni, raddoppiata due anni dopo, studiata – sono parole di Mussolini – «per dare una frustata demografica al paese» (Salvatorelli Mira, 1970:574). La legge del 14 giugno 1928 assicurò esenzioni e agevolazioni tributarie alle famiglie numerose, cioè quelle con almeno dieci figli (per le famiglie di impiegati pubblici ne bastavano sette), mentre il decreto del 24 settembre 1928 stabilì che nei concorsi e nelle promozioni della pubblica amministrazione e nelle assunzioni a impieghi privati, la precedenza andasse agli uomini coniugati e, tra questi, a quelli con prole. Si assistette dunque ad una progressiva e rapida fascistizzazione del matrimonio e alla promozione dell'incremento demografico rurale: «L'urbanesimo industriale porta alla sterilità delle popolazioni – e altrettanto fa la piccola proprietà rurale […] se si diminuisce, signori, non si fa l'impero, si diventa una colonia!». Il numero, insomma, fa la forza dei popoli e, a confronto della situazione demografica di «slavi, tedeschi, giapponesi […] l'Italia è una nazione di seconda categoria» (Salvatorelli Mira, 1970:576).

Mentre una serie di decreti legge (23 marzo 1933 per assicurare contro gli infortuni sul lavoro; 27 ottobre 1927 contro la tubercolosi; 13 maggio 1929 contro le malattie professionali; 22 febbraio 1934 per il riposo domenicale e settimanale) garantiva in generale ai lavoratori maggiori diritti e tutele, la stessa normativa di protezione delle lavoratrici madri (L. 15 luglio 1934, n. 1347, *Disposizioni sulle lavoratrici madri*) – che quantificava un periodo di astensione obbligatoria dal lavoro prima e dopo il parto, stabiliva il diritto di conservare il posto durante la gravidanza e di godere di due pause quotidiane per l'allattamento – ebbe la conseguenza di rendere meno conveniente, per il datore di lavoro, l'assunzione di donne e, dunque, sancì la loro effettiva discriminazione.

Tra i provvedimenti tesi a confinare le donne tra le mura casalinghe, con il proposito di far contare all'Italia, a metà del XX secolo, sessanta milioni di cittadini[4], fu particolarmente significativa la Riforma Gentile del 1923 che, in pochi anni, precluse alle donne l'insegnamento delle materie più formative (come le lettere, il latino e il greco, la storia e la filosofia nei Licei e l'italiano negli istituti tecnici) e le relegò soprattutto come istitutrici nei collegi femminili o come maestre nelle scuole elementari, dove ai bambini dovevano far imparare più la grandezza del fascismo e del suo capo che non a leggere, scrivere e far di conto. Per Mussolini, diplomato maestro, insegnante elementare nei primi anni del Novecento e dunque ben consapevole della grande importanza dell'istruzione primaria, l'operato delle maestre era considerato fondamentale in termini formativi ma snaturato dalle sue ricadute propagandistiche. Nel 1934 le donne vennero escluse dai concorsi per preside e direttore di istituti scolastici, e il decreto-legge del 5 settembre 1938 impose una limitazione al 10% del personale di sesso femminile sul totale dei dipendenti aziendali. Nella maggior parte delle famiglie, di conseguenza, le figlie non ricevevano alcun incoraggiamento a proseguire gli studi, data la scarsissima possibilità di poter accedere ad un impiego[5].

All'interno di questo quadro deprimente, alle scrittrici non era concesso certo molto spazio o, meglio, ne ricevevano moltissimo quelle che, con i loro libri, contribuivano all'esaltazione del regime, come nel caso della giornalista Margherita Sarfatti, autrice della prima biografia di Mussolini, intitolata *Dux* e uscita nel 1926, non a caso pubblicata da quello che, in pochi anni, era diventato il maggior editore italiano e

---

[4] Gli italiani erano poco più di 41 milioni nel 1931, contro i quasi 38 milioni del 1921 (Salvatorelli Mira, 1970:575).

[5] Le donne laureate furono, negli anni del fascismo, pochissime, anche perché dovevano pagare tasse corrispondenti al doppio di quelle stabilite per gli studenti maschi (Bartalesi-Graf, 2005:31).

cioè Mondadori – dalla cui tipografia erano usciti i volantini per la marcia su Roma e che, per le sue simpatie per il fascismo, si era aggiudicato la pubblicazione della maggior parte dei testi unici per le scuole elementari –; di *Dux* la Sarfatti arrivò in poco tempo a vendere ben 200.000 copie, il doppio del *Notturno* dell'immaginifico D'Annunzio. Certo, anche altre donne scrivevano, pubblicavano e vendevano i loro libri, ma quasi sempre ignorate dalla critica ufficiale e, se possibile, osteggiate dal regime sicché, quando nel 1926 l'Accademia di Svezia decise di assegnare a una scrittrice italiana il premio Nobel, le due più quotate pretendenti Ada Negri – (che nel 1940, ormai settantenne, sarà la prima e unica donna nominata Accademica d'Italia)[6] e Matilde Serao, notoriamente vicine al socialismo e di carattere ribelle, furono scavalcate dall'apparentemente più mite Grazia Deledda, che subito il regime – un po' com'era successo con il ben più indomabile D'Annunzio – cercò di arruolare nelle sue fila, ottenendo però un netto rifiuto.

Una possibilità per le scrittrici di ritagliarsi un pubblico fedele e numeroso consisteva nell'inserirsi nella letteratura di consumo, nelle collane rosa che non impensierivano le gerarchie del regime perché istituzionalmente rivolte a lettori di cultura poco avanzata, appunto le sartine e le infermiere, le maestre e le donne di servizio, per le quali le autrici sfornavano in abbondanza romanzi d'amore sognanti e dal lieto fine, romanzi rosa, appunto, nel cui genere era maestra insuperabile Liala[7], insieme con una nutrita pattuglia di altre scrittici di genere, per lo più ospitate in apposite collane che uscivano da alcuni editori che sin dall'indomani dell'unità d'Italia si erano preoccupati di conquistarsi il favore del pubblico femminile. Tra questi era particolarmente prolifico Licinio Cappelli, che stampava a fine Ottocento quella rivista per giovinette *Cordelia* cui collaborò per anni Maria Majocchi Plattis, in arte Jolanda[8], i cui libri erano tra i più richiesti dalle circolanti biblioteche cattoliche e che, all'inizio del XX secolo, diresse la collana di narrativa "Biblioteca della signorina" inaugurata dalle edizioni Cappelli. Le eroine dei suoi romanzi erano donne virtuose, religiose, caritatevoli e senza frivolezze, che col loro contegno mostravano alle numerosissime

[6] Per approfondire confronta Ferrarotto M., *L'accademia d'Italia. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori, 1977.
[7] Fu Gabriele D'Annunzio a coniare per Amalia Liana Negretti Odescalchi Cambiasi (1897–1995) lo pseudonimo di Liala, per "far volare" verso un successo sempre maggiore una delle più famose e amate scrittrici di romanzi d'appendice del Novecento italiano, ambientati soprattutto nel mondo dell'aeronautica.
[8] La sua opera più nota è *Eva regina: il libro delle signore. Consigli e norme di vita femminile contemporanea*, Milano, Perrella, 1907.

lettrici il giusto comportamento da osservare per ben svolgere la loro missione "naturale" di mogli e di madri.

Ma nel panorama di questa cospicua produzione narrativa non mancavano alcune scrittrici che, all'interno del genere sentimentale, riuscivano anche a proporre messaggi più impegnativi che non di rado si estendevano ai problemi della società, rivolgendo un'attenzione sotterranea, ma non per questo meno incisiva, alla condizione della donna e a quanti le impedivano se non proprio di realizzare i suoi sogni, di poter almeno rivendicare una sua dignità e rivestire un ruolo meno subalterno. Una di loro è la protagonista – in particolare con quello che critica e pubblico decretarono il suo romanzo migliore, *Sissignora* –, di questo breve intervento: Amelia Osta in Cottini, più nota come (ma non solo) Flavia Steno che, a sua volta firma di spicco della scuderia rosa dell'editore Cappelli, si fece apprezzare anche per un'intensa attività giornalistica.

Nata a Lugano nel 1877[9], diplomata al magistero superiore e insegnante di lettere alla scuola femminile di Locarno fino al matrimonio, si trasferì nel 1898 a Genova con il marito e venne ammessa nella redazione del quotidiano "Il Secolo XIX", il cui direttore, Luigi Arnaldo Vassallo "Gandolin", coniò per lei il suo pseudonimo più noto e fortunato, Flavia Steno. Di posizione moderata nei confronti del femminismo, convinta che la donna italiana fosse ancora troppo impreparata culturalmente per accedere al diritto di voto, fin dall'inizio propugnò nei suoi servizi la necessità del lavoro femminile e l'importanza dell'istruzione per le donne e, nei suoi numerosi romanzi, dava voce ad eroine garbate e modeste, ma forti e capaci di lottare per la loro indipendenza.

Nel 1915, alla vigilia della I guerra mondiale, fu inviata in Germania da dove scrisse una serie di corrispondenze per i lettori del "Secolo XIX"[10] e, negli anni del conflitto, fu una delle poche giornaliste italiane inviate al fronte, al seguito della Croce Rossa e delle truppe alpine, per raccontare in prima persona – con gli pseudonimi maschili Ariel o Mauro Valeri, necessari a conferire maggior autorevolezza ai suoi articoli – gli orrori della guerra in corso[11]. A Genova è legata un'altra sua fondamentale esperienza professionale e umana: nel novembre del 1919 fondò un settimanale «diretto, redatto e scritto esclusivamente da donne, ma non femminista» e a loro principalmente rivolto, «ma nemmeno soltanto un giornale femminile» (De Nicola, 2002:21), "La

---

[9] Per le notizie su vita e opere di Flavia Steno cfr. Noli C., *Nota biografica*, in AA.VV., *Flavia Steno*, "La Riviera Ligure", XXI, 61/62, gennaio-agosto 2010, Genova, Fondazione Mario Novaro, pp. 5-11.
[10] In seguito raccolte nel volume *Germanesimo senza maschera*, Milano, Treves, 1917.
[11] I suoi articoli erano pubblicati anche sulla testata torinese "Gazzetta del Popolo".

Chiosa", che rivendicava innanzitutto un ruolo più dignitoso e riconosciuto per le donne dell'epoca, dedicando la maggior parte degli interventi alla loro presenza nel mondo del lavoro e denunciando, tra l'altro, le condizioni miserabili in cui spesso versavano le donne di servizio, sempre più diffuse nella piccola e media borghesia negli anni tra le due guerre – tema su cui la Steno tornerà più tardi, incentrando il suo romanzo *Sissignora* su una giovanissima protagonista che si guadagnava da vivere tribolando, appunto, come donna di servizio a Genova. Non mancavano, nelle pagine della rivista, romanzi a puntate, brevi novelle e collaborazioni di scrittrici affermate come Sibilla Aleramo, Matilde Serao e Ada Negri.

"La Chiosa" non si schierò mai a favore del voto femminile né al suffragio universale ma, nonostante certi suoi spiriti non progressisti, fu presa di mira dal fascismo, perché non solo mai lo sostenne, ma in più occasioni la Steno polemizzò duramente con Mussolini, cosa che la portò, l'ultimo giorno dell'anno 1925, a doversi congedare dalle sue lettrici (e dai suoi non pochi lettori): il periodico era stato infatti acquistato dal "Giornale di Genova", quotidiano del fascio genovese, e a lei non rimase che dimettersi. La direzione venne assunta prima da Adriano Grande – il poeta cui Montale dedicò la I edizione dei suoi *Ossi di seppia* – e, nel luglio 1926, da Elsa Gross, che trascurò qualsiasi tematica sociale per dedicare la pubblicazione quasi esclusivamente alla moda e a brani in prosa di autori semisconosciuti[12] e a cui dobbiamo un'intervista particolarmente chiarificatrice a Mussolini, dal titolo *Una piacevole parentesi e un incantevole strumento di punteggiatura*, dove il duce afferma, inequivocabile: «È evidente che la delicatezza del loro sesso le pone in uno stato di inferiorità fisica; ora uno stato di inferiorità fisica dà quasi sempre luogo ad una certa inferiorità morale […]. Più un uomo è virile e meno ha bisogno di una donna che sia parte integrale di lui medesimo. Le donne sono un delizioso passatempo, un aiuto per sviare il corso dei nostri pensieri; ma non debbono mai essere prese sul serio, perché raramente si prendono sul serio esse stesse quando per caso sono sincere» (De Nicola, 2006:46-47). "La Chiosa", senza Flavia Steno e le sue coraggiose battaglie per la dignità femminile, non era diventata che un foglio di carta snaturato e agonizzante che chiuderà i battenti – sotto gli stessi colpi della normalizzazione con cui il regime, nel 1925, aveva imbrigliato la libertà di stampa – alla fine del 1927.

---

[12] Con l'unica, significativa eccezione di Curzio Malaparte e il suo *Don Camaleo*, romanzo fantapolitico ma allusivo al fascismo, che infatti lo censurò e ne impedì il proseguimento della pubblicazione – la quale verrà portata a termine su *L'Italiano*.

Nel necrologio di Cavassa – direttore del "Secolo XIX" dal secondo dopoguerra al 1968 – per l'improvvisa morte della Steno nel 1946[13], si legge che la scrittrice «ebbe l'onore di una grave condanna dal Tribunale fascista e rifugiò in zona partigiana» (Cavassa, 1924:17): avrebbe infatti dovuto scontare quindici anni di reclusione, oltre a subire l'interdizione perpetua ai pubblici uffici, in quanto «antifascista convinta» che oltraggiava il regime e aveva, tra l'altro, accusato di «scempio della fantasia e del sentimento dei nostri piccoli» cinque libri di testo in adozione alle scuole elementari nei quali «il Fascismo trovava, adattato alla tenera mente infantile, la sua apoteosi» (AA.VV., 2002)[14].

Eroina di quell'esercito di "servette" malpagato e vessato che affollava le case dei benestanti di città, denunciato e difeso in tante pagine della "Chiosa", è una ragazza di campagna, orfana e quindicenne, Cristina Zunio, bella, forte e sfortunata, che anima le pagine di *Sissignora*[15], pubblicato a puntate sul quotidiano genovese "Il Lavoro" tra gennaio e marzo 1940 con il titolo *La servetta di Masone* e sotto lo pseudonimo di Vittoria Greco, e presso Sonzogno l'anno successivo, col titolo definitivo – che richiamava il *Signorsì* di Liala del 1931 – e la firma Flavia Steno. Già nello stesso 1941 Ferdinando Maria Poggioli firmerà la regia dell'omonimo film, interpretato dall'allora popolarissima attrice Maria Denis, sulla scia del successo del libro. La storia di Cristina che, per guadagnarsi il pane, è costretta a lasciare la piccola e rurale Masone, nell'entroterra genovese, alla volta del capoluogo, conquistò le lettrici pur essendo tutt'altro che una storia "rosa", che poneva l'accento sulle ingiustizie e i malesseri della società dell'epoca e riconosceva la virtù più in una povera – e tuttavia abbastanza istruita – figlia del popolo che in quelle delle classi più benestanti – e magari ufficialmente osannate.

Il romanzo copre un anno di vita – e di servizio – della ragazza, evidenziando non solo lo sfruttamento femminile permesso da una legislazione sfavorevole alla donna lavoratrice e dai molti pregiudizi maschili, ma anche la mancanza di solidarietà che troppo spesso caratterizzava i rapporti tra le donne stesse: la zia adottiva, che parte per l'Abissinia perché «la moglie deve seguire il marito» (p. 6) e il viaggio costa troppo per

---

[13] Flavia Steno è sepolta nel cimitero monumentale di Staglieno a Genova, quasi di fronte alla tomba del cantautore Fabrizio De André.

[14] La sentenza di condanna da parte del Tribunale provinciale straordinario di Genova, riportata in sintesi in AA.VV., 2002:13-15 e datata 27 luglio 1944, si accanisce contro una serie di giornalisti e direttori di quotidiani del capoluogo non allineati e «denigratori dell'opera del Fascismo e delle sue istituzioni».

[15] L'edizione a cui si fa riferimento, e dalla quale sono tratte le citazioni di seguito riportate nel testo, è quella del 1940 presso Sonzogno.

poterlo pagare anche alla nipote, quindi la accompagna a Genova presso l'istituzione religiosa «"Tutela delle giovani" che mett[e] a posto le ragazze in buone famiglie soltanto» (p. 6); le monache, che collocano le ragazze a servizio e a pensione dietro pagamento; le "signore" in cerca di servitù a basso costo, sono tutte espressioni di un mondo femminile inconsapevole di proseguire e rafforzare il maschilismo e le ingiustizie sociali. La Steno spera dunque di scuotere cuori e coscienze innanzitutto delle donne, rappresentando questa zia che, in un anno, scrive solo un paio di volte alla nipote, e mai per invitarla a raggiungere la famiglia in Africa, queste suore inflessibili, che controllano che il comportamento delle ragazze resti irreprensibile, perché «al paese sono tutte brave, in città, poi, lo so io, che cosa diventano le Figlie di Maria!» (p. 96), queste "signore" che non si commuovono sapendo che Cristina deve «andare a guadagnarsi il pane a quindici anni» (p. 11), altrimenti avrebbe studiato da maestra, come lo era stata sua madre, e acidamente commentano: «Ma non è una gran brutta cosa guadagnarsi il pane! » (p. 12), detto proprio da chi mai ha svolto un lavoro fuori casa in tutta la sua vita! La situazione di possibile feuilleton è però contraddetta dalla tragica conclusione del romanzo, che non ha alcuna funzione consolatoria e, seppur ammette il riscatto della protagonista, non ne prevede la vittoria.

L'unica solidarietà è riconoscibile nelle amiche-colleghe di Cristina che, già adulte, la prendono a ben volere e anzi la mettono in guardia sulla sua ingenuità e la "educano" alla consapevolezza dei suoi (pur pochi) diritti e al farsi valere con le padrone. C'è nel libro un accenno a recenti «leggi che assicurano anche le persone di servizio» (p. 7) e una delle compagne redarguisce così la ragazza: «Non fare la scema! Di domenica hai diritto a tutto il pomeriggio [non a due ore sole]: dalle due e mezzo alle sei e mezzo, cara! » (p. 17), ma c'è anche lo sprezzo con cui una padrona, sul punto di licenziare Cristina, la sfida a rivolgersi ai sindacati per essere difesa, mettendone in dubbio l'effettivo potere. A parte questi riferimenti, all'emigrazione in Abissinia degli zii che permette di collocare la vicenda alla seconda metà degli anni Trenta e al fatto che «in fabbrica non prendono più operaie» (p. 105), mancano richiami espliciti al contesto storico e, come ci si poteva aspettare dalla Steno, non vi è alcuna considerazione favorevole al regime. Non manca invece la denuncia del maschilismo, sia nelle vesti di un direttore di giornale che afferma che «le donne che sanno di cucina valgono più delle letterate» (p. 169), sia in quelle dei seduttori che lasciano le donne sole dopo averle messe incinte (com'è triste la storia della Tina, che partorisce ma poi non riconosce il suo bambino e muore per uno scambio di bicchieri: sublimato

corrosivo al posto del cremor di tartaro e perfino le sue amiche – impregnate del peggior catechismo – interpretano l'errore come una punizione divina dovuta al suo essere una madre snaturata), sia nei padroni che, disinvoltamente, cercano di approfittare delle servette, contando sul loro silenzio e sulla vergogna che, da sempre, provano ben più le vittime che non i colpevoli. Cristina «si difende con le unghie e coi denti» (p. 279) dall'assalto di uno di questi e, a mano a mano che aumenta il numero delle famiglie in cui si trasferisce a lavorare (il fatto che ne cambi cinque in un anno la dice lunga sull'onestà, sulla puntualità nei pagamenti o sul buon trattamento che ricevevano le serve), accresce la sua conoscenza delle tante ombre che queste famiglie, tenute socialmente in gran considerazione, covano al loro interno.

Il figlio piccolissimo di un'amica, allevato nel brefotrofio dove può incontrarlo solo due volte al mese – e non accettato dalla famiglia di lei, perché «ho ancora due sorelline piccole a casa e non si poteva dar loro un simile esempio» (p. 219) – e l'essere Emilio, l'innamorato di Cristina, cresciuto in orfanotrofio, pone l'accento anche sulla piaga dell'abbandono minorile, endemica in quei decenni. Ma può anche non bastare che il bambino cresca con la propria madre: forse volendo far riflettere sulla presunta naturalità e vocazione alla procreazione che si suol attribuire alle donne, la Steno allestisce l'ultima scena della vita di Cristina in casa di una vedova che trascura irresponsabilmente il figlio di cinque anni, tutta presa e ossessionata dalla relazione con un uomo che non la ama, anzi la sfrutta. Gelosa anche della sua giovanissima serva, cui impone persino una pettinatura il meno appariscente possibile perché il suo Gaspare non se ne invaghisca, «la sua mamma tollera appena e con molto fastidio [il bambino] perché è il pretesto che egli adduce per non sposarla» (p. 328): la giovane vedova ne è totalmente soggiogata e «fa economie in casa per permettere a lui di portare le camicie di seta e di avere la '500' fuori serie» (p. 337), anche se «chiunque vedesse la signora Valdata, la direbbe una persona irreprensibile: vestiti scuri, contegno riservato, niente teatri, tutta casa, niente amiche» (p. 329): per questo le suore l'hanno scelta come quinta padrona per Cristina, dopo averla costretta a lasciare una famiglia onesta, gentile e generosa, ma colpevole di non essere religiosa. Obbedendo loro, Cristina pronuncerà in questo caso il suo più infausto "Sissignora": il titolo del romanzo richiama proprio quel "Sissignore" dovuto in caserma ai superiori – e quindi anche nella scuola italiana post

unitaria che aveva un'impostazione rigida e "militaresca", come racconta Collodi[16] – e ribadisce la perenne condizione subalterna di chi, discriminato dalla società, non è protetto nemmeno dalla legge e quindi «Sissignora è il nostro motto. In tutte le circostanze, in tutte le condizioni. Sempre pronte, dobbiamo essere: a lavorare, a vegliare, a vedere, a tacere, ad aiutare, a stancarci… sempre; anche se non ne possiamo più; anche se ci accorgiamo di essere delle creature di carne e ossa come le altre anche noi» (p. 368). Ammalatosi il piccolo Valdata di scarlattina, sarà la serva ora sedicenne a curarlo, esponendosi al morbo ben più della madre e infine contraendolo: trasportata all'ospedale, perché la padrona non vuole né occuparsi di lei né che l'amante ipocondriaco scopra che la casa è luogo di contagio, Cristina vi morirà dopo una settimana di agonia, senza aver più potuto abbracciare le amiche e il promesso sposo. La fine tragica della ragazza non obbedisce ad una volontà di patetismo della narratrice, bensì costituisce una sorta di denuncia della malvagità dei padroni, dell'ottusità e del fanatismo di certe figure ecclesiastiche che, tutti insieme, concorrono alla prevaricazione e allo sfruttamento delle "servette". Sola al mondo, ma ormai in grado di bastare a se stessa, Cristina è moralmente superiore all'ipocrisia e all'immoralità dei suoi padroni e la sua religiosità, profonda e non formale, mai giudica chi pecca ed è semmai sempre pronta a confortare; a mano a mano che la sua esperienza si amplia e si approfondisce, scopre in sé la volontà a non farsi calpestare, a negare il "Sissignora" quando il limite della sopraffazione sta per essere superato: «Nossignora – ripete Cristina pallida d'ira – non avete il diritto di vedere una cosa mia» (p. 148) (una lettera dell'innamorato scoperta dalla padrona), spaventata dal suo stesso ardimento perché «la lunga abitudine alla soggezione le fa sentire come enorme la sua capacità di ribellione» (p. 150), resa ora sicura e irremovibile non solo dal sentirsi finalmente amata da qualcuno, ma da una forza e una nuova conoscenza di sé conquistata anche grazie al lavoro delle sue mani. E nemmeno ha pregiudizi sui padroni, Cristina: se essi sono unanimemente e genericamente disprezzati per il solo fatto di essere tali, lei grida alle amiche: «Io sono per la giustizia. Ho avuto padroni carogne più di quanto non possiate immaginare; ma attualmente sono in una casa dove la cuoca è stata ammalata di polmonite e il padrone non ha voluto che la portassero all'ospedale quantunque i medici insistessero» (p. 291).

[16] "Il maestro: «Masino, hai studiato la lezione di grammatica?». Masino: «Sissignore» […] «E la geografia l'hai imparata?». «Sissignore»", in Collodi C., *A scuola*, in *Storie allegre. Libro per ragazzi*, Firenze, Paggi, 1887.

La Steno, dunque, racconta una storia per denunciare quanto la società dell'epoca fosse capillarmente nemica delle donne e interpreta modernamente il romanzo rosa per renderlo veicolo di un messaggio sociale potente e sovversivo, che renda il genere femminile prima consapevole del suo stato di soggezione e poi della sua forza rivoluzionaria, padrone insomma, e senza più pagarla cara come Cristina, dei suoi "Sì" e dei suoi "No".

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Flavia Steno*, "La Riviera Ligure", XXI, 61/62, gennaio-agosto 2010, Genova, Fondazione Mario Novaro. Noli C., *Nota biografica*; Tribunale di Genova, *In nome della legge*; Cavassa U., *Scrisse sempre per gli uomini e per le donne*; Manciotti M., *Il 'fondo' Flavia Steno*; De Nicola F., *Il settimanale femminile "La Chiosa"*; Contorbia F., *Flavia Steno, Gandolin, "Il Secolo XIX"*; Bertieri C., *Gli incontri col cinema*; bibliografia e studi critici.

Bartaletti-Graf D., *L'Italia dal fascismo ad oggi*, Perugia, Guerra, 2005.

Cavassa U. V., *Flavia Steno*, in *Ombre amiche*, Genova, Di Stefano, s.i.d., pp. 387-397.

Collodi C., *Storie allegre. Libro per ragazzi*, Firenze, Paggi, 1887.

Croce B., *Fatti politici e interpretazioni storiche*, "La Critica", XXII, 3, Napoli-Bari, 1924.

De Nicola F., *Willy Dias e Flavia Steno, scrittrici a Genova*, in AA.VV, *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, a cura di F. De Nicola e P. A. Zannoni, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 19-30.

De Nicola F., *Un settimanale femminile di primo Novecento: "La chiosa"*, in AA.VV., *Giornali delle donne, giornali per le donne*, a cura di De Nicola F. e Zannoni P.A., Venezia, Marsilio, 2006, pp. 46-47.

Gibelli A., *La grande guerra degli italiani*, Milano, Rizzoli, 2009.

Scott J.W., *La donna lavoratrice nel XIX secolo*, in AA. VV, *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di Duby G. e Perrot M., Roma, Laterza, 1991, pp. 355-385.

Salvatorelli L., Mira, G., *Storia d'Italia nel periodo fascista*, I, Milano, Mondadori, 1970.

Steno F., *Sissignora*, Milano, Sonzogno, 1940.

# *IL DUBBIO È QUESTO: SE SI PUÒ AMAR CON TERMINO. DIALOGO DELLA INFINITÀ DI AMORE* DI TULLIA D'ARAGONA

*Letizia Casella*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
Il *Dialogo della infinità di amore* è un trattato filosofico sull'etica d'amore, tema frequente per gli autori del Cinquecento, ma non per le autrici. La scrittrice Tullia D'Aragona, cortigiana onesta, introducendo il dubbio sull'infinità dell'amore prende spunto per trattare altre questioni, dimostrando la sua vasta cultura e determinazione ma soprattutto le sue idee innovative ed il suo forte credo nella parità intellettuale e sessuale tra uomo e donna. Il testo è un prezioso esempio dei dibattiti che avvenivano nei circoli culturali del tempo, luoghi che tanta importanza ebbero per la letteratura di allora e quella successiva.

The *Dialogue of the infinity of love* is a philosophical treatise on the ethics of love, a theme common to the authors of the sixteenth century, but not for the authors. The writer Tullia D'Aragona, honest courtesan, introducing doubt on the infinity of love inspired to deal with other issues, demonstrating its vast culture and determination, but above all his ideas and his strong belief in equality between intellectual and sexual men and women. The text is a valuable example of the debates that took place in the cultural circles of the time, places that were so important to the literature of that time and the next.

KEYWORDS
Trattato d'amore, cortigiana onesta, circoli culturali, uguaglianza intellettuale e sessuale.
Treaty of love, honest courtesan, cultural circles, intellectual and sexual equality.

L'intenzione del mio intervento è quella di sottolineare l'importanza che ebbe il trattato d'amore di Tullia D'Aragona, sia nel quadro letterario del suo tempo, sia in quello futuro. Donna coltissima, anticipatrice dei tempi, con questo testo dimostrò tutto il suo valore.

Le novità significative contenute nel suo testo si possono così riassumere: è una delle prime autrici, se non la prima, a cimentarsi in un trattato filosofico sull'amore; è la prima a portare l'elemento di genere all'interno del dibattito; il *Dialogo della infinità di amore* è uno degli esempi di circoli letterari all'interno dei quali si svolsero dialoghi diretti o indiretti tra letterati, che tanta importanza ebbero nel mondo letterario.

Nel volume di Monika Antes, *Tullia D'Aragona - Cortigiana e Filosofa*, la studiosa tedesca ben inquadra uno degli elementi essenziali del trattato, l'uguaglianza tra i sessi:

> L'uguaglianza tra i sessi è una costante di tutto il suo dialogo, esplicitamente formulata in alcuni punti critici. La sua definizione dell'amore rispettabile ha come presupposto l'uguaglianza intellettuale e sessuale tra uomo e donna: si dichiara infatti a favore di un tipo di amore al quale hanno parte le facoltà razionali e quelle emotive di entrambi gli amanti. Il sesso femminile è così sciolto dal suo legame esclusivo con la dimensione corporea: la conseguenza è che l'uomo e la donna sono visti come aventi pari diritti, e Tullia rigetta la teoria secondo cui le donne sono oggetti passivi della sessualità generativa degli uomini. Il dialogo appartiene dunque a ciò che Olwen Hufton[1] chiama «femminismo rinascimentale» "( Antes: 2011, 82-83).

I TRATTATI D'AMORE

Lo studio della passione amorosa, dell'osservazione e dell'esperienza della vita, è una caratterisitica dei dialoghi del '500. I temi ruotavano intorno all'amore, al patimento, alla morte. Lo studio dei precetti d'amore era comune ai trattatisti del '500, ma non alle donne.

Nel '500, Tullia è l'unica donna autrice di un trattato, mai una donna aveva scritto e pubblicato un dialogo sull'etica dell'amore, campo dominato dagli uomini, e nel quale affidasse a se stessa il ruolo d'interlocutore principale. Nel 1600 saranno pubblicati i trattati di Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, ma fino ad allora non ci sono notizie di altri trattati femminili. Il dialogo di Isotta Nogarola, *De pari aut impari Evae atque Adae peccato*, verrà pubblicato nel 1563, ben oltre la morte di Tullia.

Alcuni trattati erano di carattere comportamentale, altri di tipo filosofico.

Prevaleva la forma dialogica, esempi importanti sono:

- *Gli Asolani*, di Pietro Bembo (1505);
- *Il Cortegiano,* di Baldassarre Castiglione (1528);
- *Dialogo della bella creanza de le donne, o Raffaella, di Alessandro Piccolomini(1539);*
- *Specchio d'amore*, di Bartolomeo Gottifredi (1547);
- *Ragionamento nel quale s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amare, di Francesco Sanvosino* (1545).

[1] Olwen Hufton è una studiosa inglese contemporanea, tra i maggiori storici dell'Europa moderna e pioniera della storia sociale e della storia delle donne.

Ma non solo dialoghi: *Della bellezza e della grazia,* di Benedetto Varchi, è redatto in forma epistolare; *I trattenimenti,* di Scipione Bargagli, è un vero e proprio racconto.

Sotto forma di romanzi pastorali, sono da ricordare:

- *Le miserie de li amanti*, di Nobile Socio;
- *L'aura soave,* di Ascanio Centorio,
- *Il sileno dialogo,* di Girolamo Vida.

La trattazione d'amore viene a volte presentata anche come materia scientifica nelle lezioni, basti citare il testo enciclopedico sulle pertinenze d'amore *Di natura de Amore*, di Mario Equicola.

Dopo la seconda metà del '500, in ambito accademico, i temi d'amore vengono trattati nella nuova forma delle Conclusioni: Torquato Tasso, nel 1570, espose al publico le sue *50 Conclusioni*, riscuotendo un enorme successo. Fu subito imitato da Vitale Zuccolo, Girolamo Vida, Gabriele Zinano. Ebbero una certa notorietà le *40 conclusioni nel discorso intorno alla dignità del matrimonio*, di Giacomo Roviglioni.

Altra forma utilizzata fu quella dei questionari amorosi, come *Quesiti amorosi* di Lando Ortensio.

Torquato Tasso in *Discorso sopra due questioni d'amore* esamina filosoficamente le ipotesi e le sofferenze di un amante senza speranze.

I trattati cinquecenteschi che si fondano su una sola questione sono due:

- Dialogo *Della infinità di amore* di Tullia D'Aragona, del 1547;

- *Aretefila* di Luc'Antonio Ridolfi, del 1557, in cui si discute se l'amore della bellezza fisica può giungere al cuore.

TULLIA D'ARAGONA

Tullia D'Aragona fu un personaggio molto discusso per tutta la vita, che trascorse in diverse località italiane.

La nascita avvenne a Roma intorno al 1510 e l'unica certezza sulle sue origini è la madre, la cortigiana Giulia Campana da Ferrara; sulla paternità, che la madre attribuiva al cardinale Luigi D'Aragona, i critici accaniti quali l'Aretino, il Firenzuola e Giraldi Cinzio scrissero versi di derisione considerandola una leggenda.

Certo è che Tullia visse senza ristrettezze gli anni dell'infanzia e ricevette un'educazione eccellente, in Siena, imparando il latino, il canto e la musica. La sua intelligenza, unita al fascino, ne fecero una donna incantatrice che, ovunque si recasse, suscitava ammirazione e, di conseguenza, critiche.

Proprio per la sua intelligenza e per le sue conoscenze altolocate, era ritenuta pericolosa: nel 1531 Francesco Vettori invitava Filippo Strozzi, assiduo frequentatore di Tullia, a non leggere le comunicazioni politiche importanti in presenza della donna.

Il 13 giugno 1537, a Ferrara, così veniva descritta alla marchesa Isabella d'Este:

> V. Ecc. intenderà come gli è sorta in questa terra una gentil cortegiana di Roma, nominata la S.ra Tullia la quale è venuta per istare qui qualche mese per quanto s'intende. Questa è molto gentile, discreta, accorta et di ottimi et divini costumi dotata: sa cantare al libro ogni motetto et canzone, per rasone di canto figurato; ne li discorsi del suo parlare è unica, et tanto accomodatamente si porta che non c'è homo né donna in questa terra che la paregi, anchora che la Ill.ma S.ra Marchesa di Pescara sia ecc.ma, la quale è qui, come sa V. Ecc. Mostra costei sapere de ogni cosa, et parla pur sieco di che materia te aggrada. Sempre ha piena la casa di virtuosi et sempre si puol visitarla, et è ricca de denari, zoie, colanne, anella et altre cose notabile, et in fine è ben accomodata in ogni cosa….
> (Celani, 1891:XXX)

Estela Gonzáles de Sande chiarisce perfettamente il concetto di *cortigiana onesta,* categoria alla quale apparteneva Tullia D'Aragona, precisando che con esso si intendeva distinguere le donne istruite, colte e raffinate dal resto delle meretrici «volgari». La cortigiana onesta era una donna che assomigliava alle aristocratiche, che sapeva conversare di qualunque tema e, in definitiva, che attraeva non solo per la sua bellezza ma per il suo intelletto. A queste qualità si aggiungeva il dominio di diverse arti come la letteratura o la musica, armi delle quali si servivano le cortigiane per conquistare gli uomini più illustri. Per ciò che riguarda la *Querelle des Femmes*, è evidente che queste donne contribuirono in gran misura attraverso la loro vita alla conformazione di un modello diverso di donna: colta e libera. Alla loro vita libertina e autonoma si somma una produzione letteraria che si riferisce alle problematiche della donna, che canta il sentimento amoroso dalla parte femminile, con una libertà di espressione sconosciuta nella letteratura italiana scritta da donne fino a quel momento(Gonzáles de Sande: 2013, pp. 27-29).

Tullia era una donna che non passava inosservata e che cercò di ricavarsi uno spazio nell'ambìto mondo letterario. Autrice prolifica, comunicò attraverso i sonetti i suoi sentimenti di amore, di ammirazione, di gratitudine e le sue critiche: nel 1537, a Ferrara, indirizzò un sonetto a Bernardo Ochino, il predicatore che aveva inveito contro i balli e la musica:

Bernardo, ben potea bastarvi averne
co 'l dolce dir, ch'a voi natura infonde,
qui dove 'l re de fiumi ha più chiare onde,
acceso i cuori a le sante opere eterne;
che se pur sono in voi pure l'interne
voglie, e la vita al vestir corrisponde,
non uom di frale carne e d'ossa immonde,
ma sete un voi de le schiere superne.
Or le finte apparenze, e 'l ballo, e 'l suono,
chiesti dal tempo e da l'antica usanza,
a che così da voi vietati sono?
Non fora santità, fora arroganza
torre il libero arbitrio, il maggior dono
che Dio ne diè ne la primiera stanza[2].

Certo è che nonostante i giudizi sprezzanti che la seguirono ovunque, Tullia D'Aragona si dedicò con impegno ad accrescere la sua immagine di donna colta, raffinata, frequentando intellettuali ed organizzando salotti letterari.

Durante il suo soggiorno a Ferrara, conobbe Ercole Bentivoglio, Giulio Camillo, che celebreranno il suo arrivo, e Girolamo Muzio, che se ne innamorerà, le dedicherà sonetti e l'egloga *Tirrhenia* e le sarà vicino per lunghissimo tempo, anche quando lascerà la città.

Intorno all'anno 1537 soggiornò a Venezia e proprio in quel periodo Sperone Speroni fece di lei uno dei personaggi principali del suo *Dialogo dell'Amore*, insieme a Bernardo Tasso, all'epoca suo amante ufficiale. Speroni ambientò il dialogo proprio nella casa di Tullia D'Aragona. Questo evento la rese ancora più celebre.

Nel 1543 si trovava a Siena, dove si sposò, come risulta dai documenti conservati in quella città.

Due anni dopo è a Firenze, dove aderisce all' Accademia degli Umidi, di cui fanno parte Benedetto Varchi, Ugolino Martelli, Simone della Volta, Benedetto Arrighi e Niccolò Martelli.

Benedetto Varchi avrà un importante ruolo nella vita e attività dell'autrice per gli anni a venire: a lui si rivolgerà Tullia D'Aragona chiedendo spesso la revisione dei suoi scritti, cosa comune non solo alle scrittrici del tempo ma diffusa anche tra autori. Alcuni critici hanno sospettato che dietro il nome della cortigiana si celasse invece quello del letterato ma, come sostiene Francesco Bausi, "esaminando le liriche di Tullia giunteci in doppia redazione, si constata come le "correzioni" riguardino esclusivamente

---

[2] Sonetto XXXV, *Rime di Tullia D'Aragona*,

aspetti sintattici stilistici e prosodici, giacchè la cortigiana si mostra in grado di costruire – sia pure non senza fatica – la struttura metrica del sonetto e perfino della sestina" (Bausi, 1994:279).

Il Varchi le fu di aiuto e di sostegno nella vicenda più insidiosa: Il Duca Cosimo De' Medici dispose l'obbligo per le cortigiane di indossare un velo giallo, per poter essere identificate e distinte dalle altre donne e nell'aprile del 1547 anche la scrittrice fu invitata ad osservarlo. Tullia, ben consigliata, inviò una supplica alla Duchessa Eleonora, allegando alcuni sonetti che poeti e letterati le avevano dedicato, a prova della sua affermazione nel mondo culturale fiorentino e non solo. Il 1° maggio le venne rilasciata una delibera in cui si diceva che per "la rara scientia di poesia e filosofia che si ritrova con piacere di pregiati ingegni la detta Tullia Aragona venga fatta esente da tutto quello a che ell'è obbligata quanto al suo abito, vestire e portamento". Il Duca scrisse personalmente " fasseli gratia per poetessa"[3].

Quello stesso anno vennero pubblicati a Venezia le sue due opere principali: le *Rime*, dedicate alla Duchessa Eleonora, ed il dialogo *Della infinità di amore* dedicato proprio al Duca Cosimo De' Medici. Entrambi i testi ebbero successo ed una notevole diffusione, basti pensare che le *Rime* ebbero ben quattro ristampe nel secolo sedicesimo.

Poco dopo Tullia ritornò a Roma, dove si spense nel 1556, preceduta dalla madre e dalla sorella. Solo al momento del testamento si scoprì che aveva un figlio, Celio il suo erede universale.

Nel 1560 sarà stampato, postumo, un poema in ottava rima: *Il Meschino e il Guerino*, tratto da un romanzo in prosa spagnolo.

Celebrata per le sue doti, come ricorda Guido Biagi (Biagi, 1897: 54), non solo dai suoi innamorati ma ad esempio da Alessandro Arrighi quando, non più giovanissima, incantava i letterati fiorentini:

L'aspetto sacro e la bellezza rara
Eguale a cui non ebbe il mondo ancora,
il folgorar de gli occhi che innamora,
il parlar saggio e l'alto sangue
i bei costumi e 'l portamento adorno
e col dolce cantare il dolce suono,
che fan di marmo una persona viva.

---

[3] Il ducumento è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze. Luogotenenti e Consiglieri di S.E. il Duca di Firenze

Nell'ultimo decennio dell'ottocento venne riscoperta ed Enrico Celani ne tracciò una biografia dettagliata nella presentazione della ristampa delle *Rime* della scrittrice (Celani, 1891: XIX).

NUOVA CONCEZIONE FEMMINILE

Tullia D'Aragona è un esempio della letteratura cortigiana cinquecentesca, fortunatamente rivalutata da Benedetto Croce e Carlo Bo. E' una petrarchista e non avrebbe potuto essere altrimenti: quella era la moda letteraria e così le donne scrittrici furono tutte petrarchiste; Petrarca era molto amato perché rispecchiava lo spirito umanistico dell'epoca.

Nel 1957 Salvatore Quasimodo inserisce uno dei più famosi sonetti di Tullia D'Aragona, *Amore un tempo in così lento foco*, nell'antologia *Lirica d'amore italiana dalle origini ai nostri giorni*(Quasimodo: 1957, 397):

*Amore un tempo in così lento foco*
*arse mia vita, e sí colmo di doglia*
*struggeasi il cor, che qual altro si voglia*
*martír fora ver lei dolcezza e gioco.*
*Poscia sdegno e pietade a poco a poco*
*spenser la fiamma; ond'io più ch'altra soglia*
*libera da sí lunga e fiera voglia*
*giva lieta cantando in ciascun loco.*
*Ma il ciel né sazio ancor, lassa, né stanco*
*de' danni miei, perchè sempre sospiri,*
*mi riconduce a la mia antica sorte:*
*e con sí acuto spron mi punge il fianco,*
*ch'io temo sotto i primi empi martiri*
*cadere, e per men mal bramar la morte.*

Sappiamo che il Cinquecento è un secolo ricco di autrici: donne di diversa estrazione sociale accomunate dalla passione della letteratura, che diventava un mezzo per farsi strada nella società.

Le unisce la consapevolezza di poter decidere della propria vita, provengono da diversi ceti, sono:

- dame aristocratiche, come Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Isabella Morra;

- alto borghesi, come Barbara Torelli Strozzi, Laura Ammannati Battiferri, Laura Terracina;

- cortigiane, come Tullia D'Aragona, Gaspara Stampa e Veronica Franco;

- personaggi dello spettacolo, come Isabella Andreini;

- autrici di rime spirituali, come Francesca Turrina e Chiara Matraini.

Nella prima metà del Cinquecento, grazie alla intensa vita letteraria, si sviluppò una nuova concezione della donna, che verrà poi soffocata dalla politica controriformista.

I due elementi che favorirono questo mutamento di ruolo furono la codificazione della lingua volgare e lo sviluppo editoriale, con la conseguente diffusione del sapere. Più persone potevano accedere alla cultura e tra queste persone ci sono appunto le donne, che non subiscono passivamente questi cambiamenti culturali, ma ne fanno parte in maniera attiva. L'importanza delle strutture editoriali per la diffusione dei testi letterari si vede bene nei primi decenni del Cinquecento soprattutto a Venezia, dove sono stampati e pubblicati tanti testi firmati da donne. Il nuovo fenomeno è osservato anche dai letterati di sesso maschile che percepiscono la donna intellettuale come parte integrante della nuova cultura letteraria.

Diventa manifesto culturale il testo *Della eccellenza et dignità delle donne*, di Galeazzo Flavio Capella (o Capra) che, in nome dell'ideale di dignità umana, segna la riconciliazione dei sessi. A lui fanno seguito il testo di Henri Corneille Agrippa, tradotto da Alessandro Piccolomini *Della nobiltà et eccellenza delle donne,* e *La nobiltà delle donne* di Ludovico Domenichi, che deriva dal testo di Agrippa. In quest'ultimo testo viene riconosciuta l'importanza del sesso femminile: l'autore sostiene che poiché la donna è stata creata per ultima, è al primo posto nelle preferenze divine; facendo riferimento alla Genesi, ripercorre la sequenza della creazione: minerale-vegetale-animale-uomo-donna, quindi la donna è il fine ultimo della creazione.

Il Castiglione con *Il Cortegiano*(1528), insiste sull'erudizione della donna, sulla sua educazione letteraria ed artistica, un'educazione culturale intesa come valore civile. C'è una nuova concezione della femminilità introdotta dal Rinascimento: la presenza attiva delle donne nei diversi ambienti, il modello di donna raffinata e colta, in grado di apprezzare letteratura ed arte.

> E per replicar in parte con poche parole quello che già s'è detto, voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare; accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinion di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano. E cosí sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima;

> ed intertenerà accommodatamente e con motti e facezie convenienti a lei ogni persona che le occorrerà. E benché la continenzia, la magnanimità, la temperanzia, la fortezza d'animo, la prudenzia e le altre virtú paia che non importino allo intertenere, io voglio che di tutte sia ornata, non tanto per lo intertenere, benché però ancor a questo possono servire, quanto per esser virtuosa ed acciò che queste virtú la faccian tale, che meriti esser onorata e che ogni sua operazion sia di quelle composta -. - Maravigliomi pur, - disse allora ridendo il signor Gaspar, - che poiché date alle donne e le lettere e la continenzia e la magnanimità e la temperanzia, che non vogliate ancor che esse governino le città e faccian le leggi e conducano gli eserciti; e gli omini si stiano in cucina o a filare -. Rispose il Magnifico, pur ridendo: - Forse che questo ancora non sarebbe male; - poi suggiunse: - Non sapete voi che Platone, il quale in vero non era molto amico delle donne, dà loro la custodia della città e tutti gli altri offici marziali dà agli omini? Non credete voi che molte se ne trovassero, che saprebbon cosí ben governar le città e gli eserciti, come si faccian gli omini? Ma io non ho lor dati questi offici, perché formo una donna di palazzo, non una regina. Conosco ben che voi vorreste tacitamente rinovar quella falsa calunnia, che ieri diede il signor Ottaviano alle donne: cioè che siano animali imperfettissimi e non capaci di far atto alcun virtuoso, e di pochissimo valore e di niuna dignità a rispetto degli omini; ma in vero ed esso e voi sareste in grandissimo errore, se pensaste questo (Castiglione, libro III).

Ludovico Domenichi pubblica nel 1559, a Lucca presso Vincenzo Busdrago, la prima raccolta delle *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*.

A quarant'anni di distanza da Domenichi saranno le scrittrici stesse a esaltare l'intellettualità femminile con trattati sull'argomento: ricordo per esempio Moderata Fonte, con *Il merito delle donne* (1600), e Lucrezia Marinella, con *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (1601). A questo punto la donna non è più percepita come semplice "oggetto", bensì come scrittrice essa stessa, attiva all'interno della cultura letteraria italiana.

La produzione letteraria femminile del Cinquecento si può dividere in due momenti: il primo si colloca entro la prima metà del secolo, il secondo piuttosto alla fine. Come nota Marina Zancan, il primo gruppo di donne letterate è attivo tra il 1530 e il 1550: tra queste ci sono per esempio Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Laura Terracina e Veronica Gambara. Al secondo gruppo, attivo appunto verso la fine del secolo, appartengono Isabella Andreini, Chiara Matraini, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella e Maddalena Campiglia. La "divisione" può essere applicata

anche ai generi di testi prodotti: le donne infatti non rimangono più legate alla produzione lirica, di stampo petrarchista, ma cercano di appropriarsi anche di altri generi testuali. Dopo la metà del Cinquecento la pratica delle scrittrici si allarga «dalla lirica petrarchesca ad altre tipologie, dal poemetto alla favola pastorale, dal poema epico al trattato e al genere epistolare». È il caso di Moderata Fonte e di Lucrezia Marinella, che affrontano il genere della trattatistica: genere che all'inizio del secolo era impiegato da scrittori di sesso maschile, anche per parlare della figura femminile. In questo periodo, invece, sono le donne a scrivere trattati su se stesse e sul loro rapporto con gli uomini. *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* di Lucrezia Marinella, dove già nel titolo viene esplicitato il contenuto dell'opera e la posizione dell'autrice stessa, è un esempio singolare a questo proposito.

Nonostante l'allargamento della partecipazione femminile alla pratica letteraria, negli ultimi decenni del Cinquecento si riducono i nomi di donne scrittrici, secondo alcuni critici, come Carlo Dionisotti, la spiegazione del fenomeno è da attribuire al Concilio di Trento (1545-1563) e quel gruppo cospicuo di scrittrici non sarà sostituito da altro analogo.

Ottavia Niccoli così descrive il clima nel quale si trovano ad operare le donne:

> vivono sulla propria pelle l'ideologia dell'onore e del disonore che caratterizza così a fondo il tardo Rinascimento, sono investite dalle ondate della marea montante della Controriforma, tentano, con difficoltà, di partecipare alle forme più attuali della cultura del loro tempo; vivono totalmente, nella sua asprezza e nella sua gloria, la dimensione internazionale della diaspora ebraica e marrana del Cinquecento (Niccoli, 2006: XIV).

CIRCOLI LETTERARI

"La regina intellettuale dei salotti letterari", così viene definita Tullia D'Aragona da Georgina Masson in *Courtesans of the Italian Renaissance* (Masson: 1975, 88).

Julia Campbell, in *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe*, dedica un intero capitolo a Tullia, sottolineando l'importanza del suo salotto letterario, che le servì anche da veicolo per migliorare il ritratto della cortigiana nel salotto della società.

La Campbell traccia un attento profilo dei circoli letterari, ritenendoli un consistente fattore nello sviluppo della letteratura rinascimentale, attraverso le linee nazionali e di genere, poichè forniscono un contesto di analisi della letteratura in aree

che erano state precedentemente affrontate soltanto marginalmente, negli studi comparativi del Rinascimento. Oggi possiamo riconsiderare il ricco patrimonio letterario associato agli scritti delle donne di quell'epoca. La studiosa statunitense considera che le donne e gli uomini che presero parte ai salotti letterari produssero, criticarono e ispirarono alcune delle letterature più influenti del periodo. I circoli erano fonte d'ispirazione per nuovi testi, preziosi luoghi di scambio di idee e manoscritti. Segnarono un momento importante in Italia come in Francia e vennero imitati poco più tardi in Inghilterra. Basti ricordare Luoise Labé, che riuniva nel suo circolo i migliori esponenti della cultura dell'epoca e fu considerata una figura guida nella società di Lione; nel 1548 pubblicò il *Débat de Folie et d'Amour* , nel quale parla della sua idea riguardante il comportamento degli uomini e delle donne in amore. Idee nuove si facevano strada, gli scritti di Mary Sidney, Lucy Harington Russel, Mary Wroth illustrano i modi in cui i temi della *Querelle Des Femmes* influenzarono la scrittura delle donne inglesi. I circoli letterari, nella loro varietà di accademie, salotti, ecc, fornivano spazi nei quali uomini e donne istruiti potevano esplorare, nella conversazione e nella scrittura, le questioni generate dalla filosofia, dalla politica, dalla religione e dalla società in generale.

Alla luce di tutto ciò, il *Dialogo della infinità di amore* di Tullia D'Aragona è un'esempio importante di come fossero impostati e condotti i dibattiti nei circoli del tempo.

DIALOGO DELLA INFINITÀ DI AMORE

Il *Dialogo* fu ristampato più volte nel corso dei secoli, ma solo nel 1997 è stato tradotto in inglese ed i due autori/editori così riassumono, nella quarta di copertina del volume, il significato del testo:

> Pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1547, ma mai prima in inglese, il *Dialogo della infinità di amore* assegna la parte di disputante principale sull'etica d'amore ad una donna piuttosto che ad uomo.
> Tullia fu sessualmente libera e indipendente finanziariamente, osò sostenere che l'unica forma morale d'amore tra donna e uomo è quella che riconosce la necessità sia sensuale che spirituale dell'essere umano. Dichiarando che la sensualità conduce ad essere fondamentalmente irreprensibili e innocenti, Tullia sfidò il platonismo e l'ortodossia religiosa del suo tempo che condannavano tutte le forme dell'esperienza sessuale, negavano la razionalità delle donne e relegavano la femminilità a massima fonte di fisicità e peccato. L'essere umano, essa disputò, consiste di corpo ed anima, senso ed intelletto, e l'amore onorevole deve esere basato su questa sua vera natura.

> Mettendo in mostra la misoginia intrinseca delle teorie prevalenti sull'amore, Tullia rivendica la dignità di tutte le donne, proponendo una moralità d'amore che le ammette alla parità intellettuale e sessuale con gli uomin. Attraverso il suo acuto ragionamento, il suo senso dell'ironia e la sua rinomata abilità linguistica, schiude un ritratto raro di donna intelligente e riflessiva che lotta contro gli stereotipi cinquecenteschi sulla donna e sulla sessualità (Russel & Merry: 1997).

Gli interlocutori del dialogo sono, oltre Tullia, Benedetto Varchi che arricchisce la parte filosofica e Lattanzio Benucci, che riferisce la precedente discussione, ma sono presenti anche altri gentiluomini, e ciò rende più verosimile la discussione.

Il dialogo è tenuto vivo dai giochi di parole, dalle repliche immediate, da argute bettute, tale da sembrare una sfida giocosa del sapere.

Lo stile è vivace, l'autrice usa molta ironia ed inserisce nei discorsi filosofici proverbi e modi di dire popolari. Il dialogo è ricco di citazioni filosofiche e letterarie: Tullia dà prova di tutta la sua cultura.

È ambientato nella casa fiorentina della scrittrice, nel 1547. Benedetto Varchi arriva in ritardo, interrompendo la conversazione del gruppo, teme di aver disturbato, ma Tullia lo invita a partecipare, dapprima stuzzicandolo:

> […] io per me dubito più tosto che non vi abbia a parer di stare anzi a disagio che no, e per questo vi sapesse male di esser venuto: e massimamente toccando il favellare a me per le ragioni che intenderete; la quale oltra lo esser donna (le quali voi per non so che vostre ragioni filosofiche riputate men degne, e men perfette degli uomini) non ho, come ben sapete, né dottrina di cose, né ornamenti di parole (p.12).

Poi gli chiede di pronunciarsi su un'importante questione, per la quale lo stavano aspettando, «Il dubbio è questo: se si può amar con termino», ossia se l'amore può essere infinito, oppure si ama sempre nei limiti.

Il Varchi insiste sulla definizione di tutti i vocaboli usati: il "termine" è uguale al "fine", e "amore" è uguale ad "amare". Ciò porta a numerose digressioni; su sostanza e accidente, materia e forma, potenza e atto, causa ed effetto, eccetera. La prima premessa del Varchi è basata sull'equivoco, causato dalla parola *fine*, che può significa sia "cessazione" che "meta". La seconda è stata offerta dalla definizione preliminare di "amore" e di "amare" di Tullia. Amore, essa afferma che, "non è altro che un desiderio di godere con unione quello è bello veramente, o che pare bello allo amante".

Quindi, se il "fine" è uguale alla "meta", e "amore" è, in essenza, uguale ad "amare", dunque amore, il Varchi conclude rapidamente, è senza fine.

La deduzione non persuade Tullia, e il Varchi domanda : con quali ragioni ella possa provare che amare abbia fine, « Nessuna », essa risponde, « […] ma alla esperienza, alla quale sola credo molto più che a tutte le ragioni di tutti i filosofi […] che infiniti uomini, e antichi e moderni, sono stati innamorati; e poi per isdegno, o altro, che se ne sia stata la cagione, hanno lasciato lo amore, e abbandonato le amate? ». Varchi continua a sostenere che amore è infinito, perché chiunque ama, quando è innamorato, ama senza fine in vista, e quando l'amante non ama più, allora la questione non ci appartiene più. Tullia, non convinta, alla maniera socratica, riduce la posizione logica del Varchi all'assurdità.

L'autrice comincia a far ricordare al Varchi principio aristotelico, da lui vantato, che non esiste cosa infinita: quindi, come può essere amore infinito? Il dilemma è rimosso da una lunga digressione che distingue tra l'infinità attuale e potenziale. Amore è infinito potenzialmente, ma non in atto, per cui i desideri degli amanti sono infiniti e non possono mai essere completamente soddisfatti. Dopo aver ottenuto una cosa, essi desiderano qualcos'altro e di nuovo.

Tullia distingue tra amore volgare, ovvero disonesto, e amore onesto e virtuoso: il primo porta subito alla fine perchè esso è diretto esclusivamente al piacere carnale e cessa quando l'oggetto del desiderio è stato ottenuto; spesso si trasforma in odio e disgusto. L'amore onesto, invece, porta l'essere umano a partecipare sia al materiale che all'intelletto, gli amanti perfetti devono desiderare l'unione sia del corpo che dell'anima.

Il *Dialogo* presenta una confluenza delle tradizioni aristotelica e platonica, Tullia si rifà a Leone Ebreo: amore onesto è generato dalla ragione e dall'intelligenza delle buone qualità dell'amante ed aspira ad un completamento spirituale e fisico.

I temi trattati all'interno del testo sono molti e condotti con abilità: se l'amore possa essere considerato immorale, se l'amore omosessuale sia peccaminoso e perchè le donne siano escluse da questo. Tullia discute abilmente sul fatto che l'amore platonico sembra che idealizzi le donne ma nello stesso tempo le emargina come esseri inferiori intellettualmente e quindi incapaci di relazioni spirituali. Lo scopo della scrittrice è indagare la natura misogina dell'amore platonico. Cita in particolare il *Simposio* di Platone, nel quale il discorso di Pausania distingue tra una specie di amore più volgare che può essere diretta alle donne e agli uomini allo stresso modo, ed una specie più nobile, ispirata all'intelligenza ed al vigore, che può essere indirizzata solo agli uomini.

Tullia ha un punto di vista vanzato rispetto ai suoi contemporanei: oltre a proporre il problema della differenza sessuale tra uomo e donna, vuole trattare che solo l'individuo non ragionevole può dubitare dell'uguaglianza essenziale tra i due sessi. Uguaglianza che è implicata in tutto il dialogo e sostenuta da lei con forza: la sua definizione dell'amore onesto presuppone proprio quell'uguaglianza e sostenendo un sentimento che condivida sia le facoltà intellettuali che sensuali degli amanti, ella sostiene la capacità delle donne di affrontare un dialogo intellettuale e di poter partecipare alla gioia dei sensi.

La relazione che Tullia propone è indipendente dal matrimonio e dalla religione: gli esseri umani sono fatti di corpo e anima, senso e intelletto, affinchè duri il rapporto tra uomo e donna deve essere basato sulla vera natura dell'essere umano.

Il *Dialogo della infinità di amore* assume un significato importante nel tema sull'etica d'amore: Tullia D'Aragona stabilisce una nuova moralità dell'amore: alla luce della parità tra i due sessi, cambia il ruolo della donna, accomunata alla fisicità ed al peccato, portandola da una posizione marginale occupata nel progresso dell'uomo, alla vita spirituale e alla salvezza, riconoscendole un nuovo senso di femminilità. Il testo si rivela un documento significativo dell'abilità intellettuale a discutere in modo nuovo l'esperienza d'amore, con uno stile vivace e gradevole, con un lessico ricco di metafore, proverbi e motti sentenziosi.

PROVERBI E MODI DI DIRE CONTENUTI NEL TESTO:

> Varchi: «[…] siamo di un paese, come dice il proverbio, e non c'intendiamo». (p. 17)
>
> Tullia: «[…] se bene mille somiglianze non bastano a fare che una cosa sia la medesima, una sola dissimiglianza fa che ella sia differente». (p. 21)
>
> Tullia: «[…] voi andiate menando il can per l'aia, come si dice, […]». (p. 30) «Varchi: Chi non cerca, se non la verità,non si cura di gretola.» (p. 43)
>
> Varchi: «Non sapete voi il proverbio fiorentino, che chi vince da prima, perde da sezzo».(p. 44)

Tullia: «Io so anche quell'altro, che dice, San Giovanni non vuole inganni: e per ciò non faceste pensiero di mostrarmi la luna nel pozzo». (p. 44)

Tullia: «Sarà adunque come la ronfa del Valera». (p. 45)

Tullia: «Voi vi sarete in questa volta dato della scure in sul piè da voi a voi». (p. 60) «Varchi: Non sarò il primo, che saetta i colombi: ma dite perchè». (p. 61)

Varchi: « […] perché voi mescolate i ceppi con le mannaie, […] ». (p. 70)

Varchi: «Bisogna far così con esso voi, che vedete il pelo nell'uovo, e volete sapere il che, e il come d'ogni cosa». (p. 73)

Varchi: «[…] e sappiate che quel proverbio è verissimo, chi usa col zoppo se gli appicca». (p. 74)

Varchi: «[…] lo aceto forte si fa del vin dolce». (p. 74).

BIBLIOGRAFIA

ANTES, M., *Tullia d'Aragona. Cortigiana e filosofa*, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2011.

BAUSI, F., *Le rime di e per Tullia D'Aragona*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance*, Publicaciòns de l'Université de Provence, Aix-en Provence, 1994.

BIAGI, G., *Un'etera romana*, Roberto Paggi, Firenze, 1897.

CAMMAROSANO, F., *La vita e le opere di Sperone Speroni*, Empoli, Tipografia R. Noccioli, 1920.

CAMPBELL, J.D., *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe. A cross-cultural approach,* Ashgate P.L., Aldershot, 2006.

CROCE, B., *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Laterza, Bari 1945.

DE MAIO, R., *Donna e Rinascimento*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.

D'ARAGONA, T., *Dialogo della infinità di amore. Dialogo di Tullia d'Aragona colla vita dell'autrice scritta da Alessandro Zilioli,* «Biblioteca rara» XXIX, G. Daelli e C. Editori, Milano 1864 (ristampa anastatica Arnaldo Forni Editore, Bologna 1974).

D'ARAGONA, T., *Il Meschino, altramente detto il Guerrino. Fatto in ottava rima dalla signora Tullia d'Aragona*, Venezia 1560.

D'ARAGONA, T., *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, a cura di CELANI, E., Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1891.

ERDMANN, *A., My gracious silence, Women in the mirror of 16th century printing in Western Europe*, Gilhofer & Ranschburg GmbH, Luzer – Switzerland 1999.

FINDLEN, P., *The Italian Renaissance*, Blackwell Publishing, Victoria-Australia 2002.

HUFTON, O.H., *Destini femminili. Storia delle donne in Europa 1500-1800,* Mondadori, Milano 1996.

KING, M.L., *Le donne nel Rinascimento*, Editori Laterza, Bari 1991.

KLAPISCH-ZUBER, C., *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, traduzione di Ezio Pellizer, Editori Laterza, Milano 2004.

LARIVAILLE, P., Le cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI, trad. di PIZZORNO, M., Rizzoli, Milano 1975.

LEONE EBREO, *Dialoghi di amore. Primo dialogo. Interlocutori Filone e Sofia,* trascrizione dell'edizione a stampa del 1565 a cura di LEPORE, D., BRUCATO,D., Ed. PonSinMor, San Mauro 2003.

MASSON, G., *Courtesans of the Italian Renaissance*, St. Martin's Press, New York 1975.

NICCOLINI, O., a cura di, E. S.COHEN – C. EVANGELISTI - M. FIRPO – M.L. KING – S. MANTINI – M.G. MUZZARELLI – G. ZARRI, *Rinascimento al femminile*, Editori Laterza, Bari 2006.

PLATONE, *Simposio*, trad. e cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1993.

QUASIMODO, S., *Lirica d'amore italiana dalle origini ai nostri giorni*, Schwarz Editore, Milano 1957, p. 397.

RUSSEL, R., e MERRY, B., *Dialogue on the infinity of love*, Univeristy of Chicago Press, Chicago 1997.

SANSOVINO, F., *Ragionamento di M. Francesco Sansovino. Nel quale breuemente s'insegna a giovani huomini la bella arte d'amore. Di nuovo stampato con*

*nuova giunta* (Venezia, Giovanni Farri, 1545) in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di Giuseppe Zonta, Laterza, Bari 1912.

SPERONI, S., *Opere,* Occhi, Venezia 1740.

SUMMERS & PEBWORTH, *Literary Circles and Cultural Communities in Renaissance England,* University of Missouri Press, Columbia, 2000.

ZANCAN, M., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino, 1998.

ZANCAN, M., *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Marsilio Editori, Venezia, 1983.

V.V. A.A.: Isabel Pérez Molina – Marta VICENTE VALENTÍN – Alba IBERO – Eva CARRASCO DE LA FUENTE – Antonio GIL, *Las mujeres en el antiguo régimen – Imagen y realidad (S. XVI-XVIII)*, ICARIA Editorial, Barcelona 1994.

INTERNET:

http://bepi1949.altervista.org/biblio3b/corte3.htm: CASTIGLIONE, B., *Il Cortegiano,* libro III.

http://www.escritorasyescrituras.com/ausencias: GONZÁLES DE SANDE, E., RUBÍN VÁSQUEZ DE PRAGA, E., DÍAZ PADILLA, F., ROSAL NADALES, M., *Escritoras Europeas. Poetas Cortesanas en la querella de las mujeres.* Archibel Editores S.L., Sevilla 2013.

http: www.treccani.it.

# *THE YELLOW WALLPAPER* Y LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD EN LA LITERATURA FEMINISTA DE FINALES DEL SIGLO XIX. UN REFLEJO EN LA FIGURA DEL INMIGRANTE ACTUAL

*Elisa María Casero Osorio*

*UNED*

ABSTRACTS

Cuando un inmigrante llega a un país que no es el suyo se siente solo. Tiene dos caminos a elegir: o rebelarse y vivir al margen de la nueva sociedad o, por el contrario, rendirse y unirse a ella. Lo mismo ocurre con muchas de las protagonistas de la literatura femenina del siglo XIX y que queda reflejado, en este artículo, en la figura de la protagonista de la obra de Charlotte Perkins Gilman "The Yellow Wallpaper". Ella quiere ser una nueva mujer. Quiere salir, escribir, trabajar. Pero todo esto lo tiene prohibido y, al igual que el inmigrante actual, tiene dos caminos: rebelarse o aceptar su lugar en la sociedad como mujer. Este artículo es una analogía entre la búsqueda de identidad de la protagonista de la obra y la búsqueda de integración del inmigrante actual.

When an immigrant arrives to a new country is not him, he can feel alone. He has two ways of choosing: on the one hand, to rebel against the society and live on the fringes of it; on the other hand to give up and integrate into it. It is the same with the feminist protagonist characters of the feminine literature of XIX century and we can see in the protagonist of the Gilman's writing "The Yellow Wallpaper". She wants to be "a new woman". She wants to go out, to write and to work. However, she has been forbidden it and, in the same way to immigrant, she has two ways: to rebel against the society or to accept her place in that society. This article is an analogy between the quest of the protagonist's identity and the quest of the actual immigrant's integration.

KEYWORDS

Inmigrante, literatura feminista, identidad, "The Yellow Wallpaper", Gilman.
Immigrant, feminist literature, identity, "The Yellow Wallpaper", Gilman.

A finales del siglo XIX surgió en Norteamérica una nueva literatura que se denominó feminista. Feminista porque representaba a todas aquellas escritoras que trataban de conseguir para la mujer la igualdad. Tal y como define la crítica Elaine Showalter en "Toward a Feminist Poetics", la historia de la literatura de las mujeres puede dividirse en tres fases: una primera fase denominada literatura femenina y que abarcaría desde 1840 hasta 1880 donde "women wrote in an effort to equal to intelectual achievements of the male culture, and internalized its assumptions about female nature"

(Showalter, 34-36)[1] Un segundo periodo se establecería entre los años 1880 y 1920, denominado literatura feminista donde, según Showalter "women are historically enabled to reject the accommodating postures of femininity and to use literature to dramatise the ordeals of wronged womanhood" (Showalter, 34-36); y una tercera y última fase denominada literatura de mujer que comienza en 1920 donde la escritora ya no se preocupa de reflejar el modo de vida de la mujer en la sociedad ni reivindicar nada ya que el cambio ya ha comenzado. Escriben con libertad. Tal y como Showalter dice "women reject both imitation and protest-two forms of dependency- and turn instead to female experience as the source of an autonomous art, extending the feminist analysis of culture to the forms and techniques of literature" (Showalter, 34-36)[2]

Como he dicho anteriormente, a principios del XX apareció en Estados Unidos un nuevo pensamiento feminista que siguió el modelo del movimiento inglés que luchaba por los derechos de la mujer, lucha que se había iniciado en el siglo anterior. Miles de mujeres lucharon por conseguir leyes más justas para ellas relacionadas con el divorcio o la custodia de los hijos, la educación, el derecho al voto o la participación política. Esa búsqueda de igualdad sexual dentro del matrimonio o del trabajo llevaron a mujeres escritoras a representar en sus obras personajes protagonistas femeninos que mostrasen el modelo de mujer de la época: la mujer debía obediencia suprema y sumisión a lo masculino, es decir, la mujer estaba bajo la tutela de su padre, su marido o sus hermanos; siempre era considerada como una niña, es más, eran ensalzados todas las virtudes que se asimilaban a lo infantil: juventud, inocencia, etc.; la mujer era frágil y delicada, era una mujer enfermiza, que no debía ni estudiar, ni trabajar. La mujer se debía a su casa, era una deshonra que trabajase. Las únicas profesiones que podían ejercer eran educadora e institutriz, y si era soltera y no tenía hijos podía ser enfermera pero nunca médico. El matrimonio era la aspiración suprema de cada mujer. Ser soltera era una deshonra absoluta. En la literatura feminista, el final de estos personajes que buscan la liberación del patriarca masculino será la muerte o la locura, un final impensable en la literatura anterior.

La literatura feminista intenta romper con la visión de la mujer como guardiana del hogar, símbolo de sacrificio y abnegación.

---

[1] Según Showalter la mujer de finales de siglo XIX y principios del XX comenzó a escribir en un intento de igualar los logros intelectuales de la cultura masculina.

[2] Según esta crítica las escritoras de fase denominada literatura de mujer buscan convertir la experiencia femenina como una fuente de arte autónomo, plasmando el análisis feminista de la cultura en las formas y técnicas literarias.

Esta idea me lleva a hablar de la figura de *new woman*[3] o nueva mujer que representa a una mujer que piensa lo que dice, estudia, leer, hace deporte, trabaja, en resumen, que reclama los derechos de la mujer en la familia, el hogar y en la sociedad. Es el modelo a seguir de las escritoras de la literatura feminista. Pero, ¿cómo defiende su postura este nuevo feminismo? Lo hace a través de dos frentes: por un lado por medio de la literatura creando un nuevo modelo de conducta del personaje femenino que se convierte en protagonista y, por otro lado, con la aparición de las sufragistas que se definían como una comunidad de mujeres que luchaban contra el patriarcado. A través de ellas, se exigió la eliminación de la discriminación social, política y económica basada en el sexo. Las nuevas feministas se decidieron a buscar su propia personalidad. Charlotte Perkins Gilman describió a la mujer feminista con estas palabras: "here she comes, running, out of prison and off the pedestal; chain off, crown off, halo off, just a live woman".

Lo que aquí nos interesa en la forma en que la mujer se rebela a través de la literatura. A raíz de la aparición de este nuevo modelo de mujer surgieron un grupo de escritoras que rechazaron la domesticidad. Estas escritoras quisieron explorar todo lo concerniente a las vidas de las mujeres y, sobretodo, a sus mentes. Defendían que la mujer era la única dueña de su vida y, por lo tanto, de su mente. El mito de la "mujer perfecta" había sido simplemente creado por la figura masculina para suprimir la consciencia y la ambición femenina. Ejemplos de estas mujeres escritoras feministas son: Kate Chopin, Alice James, Charlotte Perkins Gilman, Edith Wharton, Ellen Glasgow o Willa Cather.

En lo que me centraré en este artículo será en la búsqueda de identidad de estas mujeres protagonistas en los escritos de finales del siglo XIX y principios del XX. La búsqueda de identidad en un nuevo siglo donde se rompe el estereotipo de mujer que se tenía hasta entonces. Esa búsqueda de identidad puede compararse con la búsqueda que un inmigrante hace de su propia identidad cuando intenta establecerse en un nuevo país. Esos sentimientos que una y otro puedan tener es lo que voy a analizar a través de las líneas de "The Yellow Wallpaper" de Charlotte Perkins Gilman.

Cuando un inmigrante llega a un nuevo país puede suceder que, por un lado, se adapte perfectamente a él si las condiciones socioeconómicas se ajustan a lo esperado o, por el contrario puede ser que, el estrés de buscar vivienda, trabajo, o tener que

[3] Término aplicado a un ideal feminista que surgió a finales del siglo XIX. Una nueva mujer es aquella que intenta superar los límites establecidos por la sociedad dominada por los hombres.

adaptarse a unas condiciones muy diferentes o por debajo de lo que esperaba, le lleve a que el proceso de adaptación no se consiga satisfactoriamente. Y esto puede conducir a un estado de depresión que es una manera una vía de escape ante una lucha continua por adaptarse. Y lo mismo les ocurre a esos personajes femeninos de la literatura de finales del siglo XIX que no consiguen adaptarse al modelo de vida que la sociedad les impone y necesitan de algún modo escapar de todo. En ese caso, su vía de escape será a través de la locura o de la muerte.

Viendo estos dos puntos de vista es posible establecer una analogía entre el estereotipo de mujer del siglo XIX y principios del XX que necesita encontrar su propia identidad en un mundo patriarcal y el inmigrante que, al llegar al nuevo país solo lleva dentro una sensación de vacío, aislamiento, inseguridad al estar en un tierra ajena y que, al igual que los personajes femeninos anteriormente descritos, necesita buscar su identidad en el nuevo entorno.

Pero comencemos a analizar la obra de Gilman.

El ser humano es complejo. Necesita cubrir necesidades básicas como comer, asearse y vestir. Un ser humano necesita atención, compañía, comunicar sus sentimientos y ser entendido. Gilman ilustra esas aspiraciones como ser humano en “The Yellow Wallpaper”. En este artículo son comparados con las aspiraciones de una persona inmigrante. Al final vernos el resultado.

“The Yellow Wallpaper” es un relato corto de Charlotte Perkins Gilman, escritora norteamericana de finales del siglo XIX. El relato trata de un personaje femenino protagonista, sin nombre, y su marido de profesión médico que alquilan una casa para descansar en verano mientras que ella se recupera de una supuesta depresión postparto. La narradora, que es la propia protagonista, no cree que se encuentre enferma pero tienen que hacer caso a John, su marido, como figura patriarcal y por lo tanto al que debe obediencia como mujer. Se le prohíbe el trabajo, e incluso las tareas más simples como escribir. Pero ella escribe a escondidas porque le hace sentir bien consigo misma y miente a su marido. La habitación en la que es confinada – ya que para ella es como una cárcel- posee un papel de color amarillo que se convertirá en su obsesión. Pero la salud de la protagonista va empeorando a medida que avanza el relato y la obsesión de ésta con el papel va en aumento: comienza a ver imágenes que acechan detrás de él, que la miran, la observan. Ella comienza a dedicar mucho tiempo a estudiar el papel y cada vez ve más clara la figura que la mira a través del papel. Incluso afirma que con la luz de la luna, en la noche, puede ver infinidad de mujeres que están

atrapadas. Poco a poco la protagonista va personificando al papel, incluso empieza a percibir un fuerte olor proveniente del papel, un "olor amarillo" como ella lo describe. Su obsesión por liberar a esas mujeres encerradas en el papel la lleva a rasgarlo. Se encierra en la habitación dispuesta a arrancar todo el papel. A medida que lo hace escucha los gritos provenientes del papel. Y al amanecer consigue arrancarlo del todo y comienza a deslizarse alrededor de la pared donde se encontraba el papel. Cuando John consigue entrar en la habitación, la protagonista ya no lo reconoce y le informa que ha destruido todo el papel por lo que nadie podrá encerrarla en él. John se desmaya y ella sigue deslizándose por la habitación, incluso sobre su marido.

Cuando analizamos la obra de Gilman "The Yellow Wallpaper" lo primero que podemos apreciar es que la propia protagonista es la narradora y se presenta ella misma como "myself" mientras que los otros personajes sí que tienen nombre: John, Mary, etc. es decir, la narradora se presenta como un personaje sin identidad. Lo vemos al comienzo de la historia "It is very seldom that mere ordinary people like John and myself…" y es interesante fijarse cómo John, su marido, personaje que sí tiene nombre, es descrito como "ordinary people". Ella está por debajo de esas personas ordinarias. Es una clara metáfora de un personaje marginado. Es más ella se siente inferior y lo ve normal, veamos la frase "John laughs at me, of course*"* John le grita y ella lo acepta, es lógico "of course". La sociedad ha enseñando que esta forma de conducta es lo natural. Si esta idea la trasladamos al tiempo actual podríamos decir que gran parte de la población autóctona de un país, en un primer momento, denominan al inmigrante recién llegado como al otro, esa persona o grupo de personas que no tienen identidad porque son los "extranjeros". Y son estos extranjeros los que tendrán que buscar su lugar en el nuevo territorio para que el resto de sus habitantes los reconozcan como individuo y pueda desprenderse de la etiqueta de "extranjero".

Otro elemento a analizar es la "Colonial mansion" o la casa que alquilan. Para la protagonista, ese lugar nuevo al que han llegado significa para ella una especie de cárcel ya que no puede salir de ella aunque desee hacerlo. La describe de esta forma "…ancestral halls for the summer. A colonial mansion, a hereditary state I would say a haunted house, and reach the height or romantic felicity – but that would be asking too much of fate!" se puede establecer una similitud con la idea de la protagonista de querer salir de la casa pero no poder hacerlo con la situación de aquellos inmigrantes que de alguna manera no han conseguido adaptarse y desearían escapar de la ciudad, casa o entorno en el que viven volviendo a sus raíces pero no pueden debido a los distintos

motivos que pudieron separarlos de su país de origen. Este sentimiento de necesidad de escapar pero no hacerlo lleva a la frustración como le ocurre al personaje femenino de la obra.

Si continuamos leyendo podemos apreciar que la palabra "queer" se repite en varias ocasiones a lo largo del texto. El significado de esta palabra es extraño, raro. La narradora utiliza este adjetivo cuando hay algún cambio en algún personaje o situación cercano a ella que significa un cambio o alteración en su búsqueda de identidad., Como podemos ver en el texto, cuando llegan a la casa ella comenta que "there is soomething queer about it"; a mitad de la historia, cuando ya no está muy conforme con las indicaciones de John lo califica como "queer": "the fact is is I am getting a little afraid of John. He seems very queer sometimes […] And John is so queer now taht I don't want to irritate him" En pocas palabras, todo lo que pueda, de repente, producir algún cambio, es considerado como "extraño", si no entendemos una situación, ésta es "extraña". Si no entendemos la lengua o costumbres de una persona extranjera ésta es rara y "extraña".

Al igual que "queer" hay otra palabra que se repite en el texto y es muy significativa para entender al personaje protagonista. Se trata de "one". El personaje femenino que busca su autonomía repite en varias ocasiones este término para mostrar su insatisfactoria situación. Tal y como nos dice Catherine Golden en "The Writing of "The Yellow Wallpaper" A Double Palimpsest", esta forma de autodescribirse "conveys the narrator's helplessness and perceived inability to change her uncomfortable situation; the repetition of "one" creates a haunting echo of anonymity throughout this entry and the entire story" (Golden, 195) "One" remarca el anonimato de la protagonista y este anonimato se prolonga a lo largo de toda la historia. En este sentido, seguimos viendo como el personaje sin nombre sigue buscando su identidad. Volvemos a ver el símil existente con la figura del inmigrante, sin nombre, buscando un sitio donde poder sentirse él mismo. Es por este motivo que muchos de ellos se unen formando un fuerte colectivo del mismo origen en un mismo pueblo o ciudad y de esta manera se sienten más protegidos y seguros.

Continuando con el texto, otra palabra que nos interesa es "yellow". Como bien nos dice Susan Lancer en "Feminist Criticism, 'The Yellow Wallpaper', and the Politics of Color in America", el color amarillo es aplicable a aquellos individuos de origen extranjero como chinos, japoneses, africanos, judíos, húngaros, italianos y holandeses y simboliza lo extraño, lo inferior, la cobardía, la fealdad que podríamos decir que es la

visión que se ha tenido del inmigrante, aunque afortunadamente esta idea está cambiando. En la actualidad, podríamos aplicar esta idea a inmigrantes con procedencia africana, rumana, musulmán, ecuatoriana o suramericana.

Junto al color amarillo está el papel. La narradora lo presenta como lo otro y ella se autodescribe como el papel. Al principio simboliza lo que la sociedad de la época piensa que debe ser una mujer. Pero poco a poco, a través de los ojos de la protagonista, el papel va cambiando e incluso llega a rasgarse. Como también describe Denise King y Pan Morris en "On Not Reading Between the Lines: Models of Reading in 'The Yellow Wallpaper', el papel es "the desire which haunts her socially conforming self: the desire for an uncanny, forbidden self, unreadable, lawless and mocking, the paper she writes on is "dead paper"…forbidden paper… she creates it and it creates her". Parece ser que ese papel que un principio simbolizaba las ataduras en la sociedad a la que ella estaba sometida al final representa la identidad que ella busca pero que socialmente es inadecuada para su persona. Ella crea el papel y el papel la crea a ella. Es decir, ese papel amarillo va transformándose adquiriendo distintos tonos según el punto de vista de la protagonista. Va adaptándose a lo que ella cree que es mejor para ella, una identidad ajena a los estereotipos de mujer fijados por la sociedad. Paralelamente, en la sociedad actual, es esta sociedad la que va a moldear al inmigrante para que sea aceptado. El inmigrante tendrá que aceptar ciertas normas para poder incorporarse positivamente al nuevo entorno pero intentará mantener todas sus costumbres posibles. Es la sociedad la que ha creado esta visión del inmigrante como un elemento extraño y a su vez, es el inmigrante el que ve como extraño la nueva sociedad. Él la crea y ella la crea a él.

Otro de los términos a estudiar es la palabra "moonlight". Por un lado la luna siempre se ha relacionado con la feminidad, la mujer. Pero no es este el significado que nos interesa. Lo que realmente es interesante es como el narrador viene a la vida en la oscuridad de la noche idea que podemos relacionarla con pensamiento estándar que tenemos del origen de un inmigrante. Esos países de procedencia son para nosotros desconocidos, oscuros, extraños. Esta idea de oscuridad, temor a lo desconocido es recurrente en la literatura gótica que se dará años más tarde. Personajes como Drácula cuyo origen son las montañas de Rumanía poblada de gitanos son un ejemplo del temor a lo desconocido como son el país y la cultura gitana. Estos individuos de costumbres distintas se convierten en "los otros" como ocurren con los inmigrantes en la actualidad.

Para finalizar, hablaré de la simbología del papel rasgado o “tearing the paper”. Dentro de la historia es un intento de huir de la represión masculina que simboliza el papel de la habitación que la tiene atrapada. Podríamos decir que en la figura del inmigrante actual este desgarrón simboliza un intento de huir de una forma de vida que no desean pero que, al igual que le sucederá a la protagonista de la historia, va a encontrarse con dos caminos: o se funde en el papel encontrando su lugar en la sociedad o se sumerge en la locura. En el caso de inmigrante es la depresión la enfermedad que vence si no consigue encontrar su lugar.

Como conclusión, decir simplemente que he querido hablar de la figura del inmigrante porque, anualmente, se produce un movimiento masivo de personas que dejan su país de origen para buscar un futuro mejor para su familia o él mismo. Existen, en la mayoría de los países donde se está produciendo este incremento de extranjeros, varias medidas que se aplican en un intento de incorporar al inmigrante de la manera más rápida y cómoda posible. Lo que yo he querido plasmar en este artículo son los sentimientos que estas personas puedan tener al comienzo de su estancia en su nuevo entorno. Y la manera de hacerlo y entenderlo mejor es a través de la literatura, a través de aquellas protagonistas de la literatura feminista de finales del siglo XIX y principios del XX. Este artículo ha tratado, por un lado, de la frustración de los personajes femeninos de esta literatura por intentar convertirse en mujeres independientes y autónomas e ir en contra de la sociedad que ya tenía establecidos unos patrones sociales para ellas. Esta búsqueda, en la literatura feminista, les llevará a la locura o a la muerte. Por otro lado, se ha hablado de la posible frustración que personas inmigrantes pueden tener cuando no consiguen adaptarse a un lugar distinto al suyo, en la que existen multitud de barreras que le impiden buscar su identidad: la lengua, las costumbres, la cultura, las leyes, etc.

A través de los sentimientos tan bien plasmados en las palabras escritas de autoras feministas e historias como “The Yellow Wallpaper” podemos llegar a entender mejor los sentimientos de estas personas que denominamos inmigrantes en su intento de buscar un lugar donde rehacer sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

Durán Giménez-Rico, Isabel, “Fin de siglo y literatura femenina, la ‘New Woman’” Liceus. Internet. <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/02/20013.asp>

Golden, Catherine, “The Writing of ‘The Yellow Wallpaper’ A double Palimpsest”, *Studies in American Fiction 17* (Autumn 1989): 195.

King, Jeannette, and Pam Morris, “On Not Reading Between the Lines: Models of Reading in ‘The Yellow Wallpaper’”. *Studies in Short Fiction 26.1* (Winter 1989): 23-32

Lanser, Susan S. “Feminist Criticism, ‘the Yellow Wallpaper’ and the Politics of Color in America” *Feminist Studies 15* (Fall 1989)

Lavander, Catherine, “The Cult of Domesticity and True Womanhood”, History women’s Studies 386, Fall 1998. Internet. <http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/386/truewoman.html>

Lavander, Catherine, “The New Woman”, History women’s Studies 386, Fall 1998. Internet. <http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/386/newwoman.html>

Perkins Gilman, Charlotte, “Is Feminism Really so Dreadful?” *Delineator 85* (August 1914)

Perkins Gilman, Charlotte, “The Yellow Wallpaper”, published by Small & Maynard, Boston, MA, 1899.

Perkins Gilman, Charlotte, “Why I Wrote The Yellow Wallpaper” *The Forerunner* (October 1913)

Showalter, Elaine “Toward a Feminist Poetics”, Women’s Writing and Writing about Women. Londres: Croom Helm, 1979.

# AUSENCIAS Y PRESENCIAS DE MINA LOY: *CANTOS A JOANNES* O LAS LUJURIAS Y CLARIVIDENCIAS DE UNA POETA AVANT-GARDE OLVIDADA[1]

*Isabel Castelao-Gómez*

*UNED*

ABSTRACTS

Este artículo pretende dar a conocer la obra de la poeta hasta hace poco inédita en España Mina Loy (1882-1966). Se estudiarán las ausencias y presencias de Loy desde tres frentes: su vinculación estelar y posterior invisibilidad en el canon poético modernista anglo-americano, al igual que la recuperación de su poesía desde los años noventa; el reciente redescubrimiento de la obra de Loy en nuestro país; y el estudio de la controvertida historia editorial de la secuencia experimental "Cantos a Joannes", publicada en 1917 y traducida íntegramente en *Breve Baedeker lunar*.

This article intends to introduce the work of the poet Mina Loy (1882-1966), who had remained unpublished until recently in Spain. It will study Loy's absence and presence from three perspectives: the signifying relevance and later invisibility of her work in the Anglo-American modernist poetic canon, as well as the recovery of her poetry in the 1990s; the recent rediscovery of Loy in our country; and the study of the controversial editorial history of the experimental poetic sequence "Songs to Joannes", published in 1917 and translated in *Breve Baedeker lunar* in its entirety.

KEYWORDS

Mina Loy, poesía, "Cantos a Joannes", traducción, ausencias

Mina Loy, poetry, "Songs to Joannes", translation, absences

"Lo *MEJOR* desde Safo", así describió Mina Loy la secuencia poética experimental de "Cantos a Joannes" que acababa de escribir en Florencia en 1915 a su editor y amigo Carl Van Vechten (Loy, 1996: 188). La frase refleja la irreverente e iconoclasta actitud vital de Loy, en especial hacia la tradición poética. Aunque con Safo comparte la expresión de la sexualidad femenina y las intensidades alusivas del yo poético, el idiosincrático estilo lírico de Loy en esta secuencia en particular, al igual que en toda su poesía, la aleja de la poeta griega modelo de futuras mujeres escritoras, de sus contemporáneos T.S Eliot, Ezra Pound, o W.C. Williams, y lo que es más peculiar, de sus coetáneas poetas modernistas experimentales H.D., Marianne Moore, o Gertrude Stein. Lo que convierte a Mina Loy en un descubrimiento secreto e iniciático para el

[1] Este artículo se basa en la investigación realizada en mi introducción y traducción de Loy para la publicación *Breve Baedeker lunar* de Ediciones Torremozas. Todos los poemas de la autora en castellano incluidos aquí pertenecen a ese volumen.

lector, como Maeera Shreiber y Keith Tuma (11) sugieren, que se ha de propagar selectivamente y con entusiasmo, es la extrema originalidad del verso de esta autora, claramente fruto de su tiempo de vanguardias y feminismo (las primeras décadas del siglo XX y el periodo de entreguerras) y característicamente atemporal e inclasificable. La poesía de Loy encaja perfectamente dentro de la postmodernidad, como bien demuestra el hecho del resurgimiento de Loy desde finales del siglo XX y la persistencia de los estudios sobre la autora en nuestros días.

Este artículo contemplará tres frentes en relación a las ausencias y presencias de la poeta y artista británico-judía y nacionalizada estadounidense Mina Loy.[2] Por un lado, versará sobre las ausencias de la autora en el canon modernista anglo-americano en relación a su deslumbrante presencia como figura representativa de la poesía avant-garde de la época y del espíritu moderno de innovación estética y cultural; además de contrastar su ausencia en el canon con su recuperación y reincorporación al mismo a partir de los años cincuenta en el ámbito académico estadounidense. Por otro lado, atenderá al desconocimiento de Loy en España y su asombroso resurgimiento editorial en los últimos años con varias publicaciones sobre la autora. Finalmente, nos enfocaremos en la edición completa de la secuencia poética "Cantos a Joannes" en castellano: una joya modernista experimental pocas veces publicada incluyendo sus treinta y cuatro fragmentos poéticos, de la misma forma que se publicó por primera vez en la revista *Others* de Nueva York en 1917. La secuencia causó un gran revuelo mediático y social por su impúdica representación de la sexualidad femenina y el deseo heterosexual y el uso radical, nunca visto, de un verso libre que rompía con la sacralidad del feminizado género de la lírica amorosa. Como Alfred Kreymborg argumentó después de su publicación, lo escandaloso de "Cantos a Joannes" no era tanto su temática erótica y la experimentación formal sino el hecho de que el desafío poético provenía de la mano de una mujer (Burke, 1996: 6).

## I. AUSENCIAS Y PRESENCIAS DE MINA LOY EN EL CANON MODERNISTA ANGLO-AMERICANO:

La vida de Loy siempre ha suscitado más fascinación que sus controvertidos poemas por su naturaleza errática, por su excentricidad, por la ruptura de roles de género a través del viaje y la maternidad ausente, y por su afilada transculturalidad. En

[2] Aunque nació en Londres (1882), Loy siempre se identificó con el espíritu estadounidense y pasó largas temporadas en Nueva York. En 1946 consigue la nacionalidad y fallece en 1966 en Colorado. En la crítica literaria se la considera generalmente parte de la tradición modernista estadounidense.

Nueva York fue entrevistada por el *Evening Sun* como representante de la *New Woman* bohemia, cosmopolita y liberada de principios de siglo XX. De acuerdo con Roger Conover, primer editor en compilar y estandarizar los olvidados poemas de Loy en los años ochenta y noventa en los aclamados volúmenes *The Last* y *The Lost Lunar Baedeker* (1986, 1996), Loy nunca se consideró poeta, prefiriendo la diversificación creativa y demostrando poco interés por ganarse una reputación y desarrollar un corpus poético consistente (Loy, 1996: xii). Loy destacaba por ser una curiosidad en los círculos bohemios por donde gravitó en Londres, París, Florencia, Nueva York y Berlín, debido a su sofisticación y desafiante mezcla de belleza e intelecto, más que por su estatura como poeta reconocida. Conover considera que el mito de Loy y la leyenda de su vida siempre precedieron a su poesía, eclipsando una apreciación crítica de su obra hasta nuestros días. Sin embargo, la exuberante visibilidad de Loy complementa la invisibilidad de su poesía como dos caras de una moneda, como parte del juego camaleónico identitario en el que ella misma participaba siendo simultáneamente elusiva y presente, destacada y desconocida.

La obra poética de Loy fue inconsistente y errática casi tanto como su trayectoria vital, que estuvo llena de altibajos y contradicciones, de huidas y pérdidas. Mina Gertrude Lowy creció en una familia de padre inmigrante húngaro-judío y madre británica-cristiana, anti-semita y de estricta moral Victoriana. Estudiando arte en París se casará con el fotógrafo Stephen Haweis, pero al quedarse embarazada de su amante se mudan a Florencia, donde Loy se inicia en la efervescencia de las vanguardias modernistas a través de sus amigos expatriados Gertrude Stein, Mabel Dodge, Carl Van Vechten e Isadora Duncan. De Stein y Dodge aprende la experimentación con el lenguaje y las premisas del feminismo radical. Pero será de su relación sentimental e intelectual con Giovanni Papini y Tommaso Marinetti de donde Loy adquirirá gran parte de su originalidad poética al participar del movimiento Futurista italiano y su entendimiento del arte como herramienta revolucionaria cultural, anti-tradicional y vitalista. La influencia futurista se ve en los manifiestos de Loy y en el uso del aforismo, pero su poesía también bebe de la "palabra en libertad" al despojar el lenguaje de su referencialidad, al utilizarlo como herramienta ideológica y estética y a través de las fragmentaciones visuales de los versos en la página.

En 1916, tras estallar la Primera Guerra Mundial, Loy se marcha a Nueva York dejando a sus hijos en Florencia. Allí perteneció a la bohemia intelectual y artística del Greenwich Village y entabló amistad con Marcel Duchamp, Man Ray y W.C. Williams,

entre otros. En 1917 conoció al amor de su vida, el poeta-boxeador dadaísta Arthur Cravan. Ambos se identificaban con la marginalidad del desarraigo y entendían la identidad como un camaleónico juego de posturas y máscaras. La desaparición de Cravan en un barco en México estando Loy embarazada la marcó profundamente, decidiendo volver a Londres y a Florencia para regresar a Nueva York en 1920 en una búsqueda desesperada de su época dorada. Allí conoce a Robert McAlmon, quien publicaría su libro de poemas *Lunar Baedecker* [sic] en 1923, y a su gran amiga Djuna Barnes. En 1921 emigra a Berlín y luego a París, donde vive con sus hijas participando de lleno en la bohemia de entreguerras. Desde los años veinte publica poemas en las revistas más vanguardistas y prestigiosas: *The Dial, The Little Review*, *The Transtlantic Review* y *Poetry*, pero desde finales de los veinte y tras la noticia de la muerte de su hijo Giles se retiró paulatinamente de la vida pública, emigrando a Estados Unidos en 1937.

Durante dieciséis años Loy vive en el Bowery neoyorkino olvidada como poeta y con graves problemas económicos. Recoge basura que luego recicla en cuadros collage (los cuales fascinaron a Duchamp y a Joseph Cornell) y escribe una interesante poesía tardía en la que representa la marginalidad urbana desde la mística visionaria. Al final de su vida retorna a su gran pasión: la pintura.[3]

Loy estuvo casi siempre en el lugar y momento idóneo con la gente más excepcional. En vida sólo publicó dos volúmenes de poemas, tres obras de teatro y numerosos poemas y manifiestos diseminados en diferentes publicaciones. El análisis de la recepción crítica de Loy comienza por cuestionar la influencia que tuvo su persona y vida sobre la visión de su poesía y cómo y por qué la visibilidad de Loy se relaciona con la invisibilidad de su obra poética. La recepción de su trabajo en los círculos modernistas y avant-garde de la época insiste en dos cuestiones a señalar: por un lado, la irreverencia formal y escandalosa temática de sus versos; por otro, la poca consistencia de su obra y la intelectualidad de su estilo.

El primer aspecto deriva de la novedosa relación, como indica Burke (1985), entre verso libre y amor libre que encontramos en la poesía de Loy, una combinación rompedora viniendo de una mujer en el Nueva York de 1917. Hasta la poeta Amy Lowell, colaboradora de la revista *Others*, amenazó con retirar su aportación a la misma tras la publicación de sus poemas en 1915. La pro-sexualidad de su poesía transmitía simultáneamente una falta de feminidad dentro de los códigos de la época y una

[3] La información biográfica proviene de la biografía de la autora escrita por Burke.

feminidad sexual hiperbólica: una contradicción que también se presentaba en la controvertida figura pública que Loy exhibía en sus círculos artísticos. La recepción de sus poemas estaba indudablemente condicionada e influenciada por la escenificación de su persona y género.

El segundo aspecto: la reiterada alusión a la carencia cuantitativa y la intelectualidad de su obra está relacionado también con el hecho de ser mujer y el peso de la experiencia de género en sus poemas. Loy no se ceñía a los estándares del genio poético y el canon establecido por una tradición masculinista que consideraba que un gran poeta debía ser ante todo hombre y además producir una obra constante y coherente. T.S. Eliot sugirió que Loy carecía de las características necesarias para consagrarse como poeta modernista anglo-americana por la inconsistencia en su obra (Burke, 1996: 292). Ezra Pound, sin embargo, alabó la originalidad experimental de la obra de Loy y confesó a Marianne Moore: "*Entre nooz: is there anyone in America except you, Bill and Mina who can write anything of interest in verse?*" (Kouidis, 2).[4]

Fue Pound el que también acuñó un término para describir la poesía modernista de estas dos autoras: "logopoeia" o el "baile de la inteligencia entre palabras e ideas" (Kouidis, 91) diferenciando la poesía cerebral de Moore y Loy de la poesía femenina del momento. Debemos considerar, sin embargo, que en esta homogeneización Pound no sólo erradica sus muy profundas diferencias estilísticas y temáticas ignorando su individualidad como poetas, sino que se olvida del peso de la experiencia femenina en la poesía de ambas, desfeminizándolas a través de una hiperbólica intelectualidad (masculina) que silencia sus cuerpos y voces de mujer.

Cuando Loy vivía en París y después de haber publicado *Lunar Baedecker* [sic] con Contact Edition, Harriet Monroe, editora de la revista *Poetry*, consideró que Loy "ejemplificaba el temperamento moderno" (Burke, 1996: 336), siendo ésta una de las últimas críticas a la visibilidad de su poesía antes de la completa ausencia de la autora y su obra (excepto algunas publicaciones esporádicas) a partir de finales de los años treinta.

Desde entonces, olvidada y alejada de los círculos artísticos e intelectuales, Loy deja de captar la atención de los críticos literarios hasta los años cincuenta. Será la joven generación pos-Segunda-Guerra-Mundial en Estados Unidos enfocada en la experimentación poética quien recuperará la voz de Loy. Jonathan Williams publica en

---

[4] "Entre nosotros: ¿hay alguien en América aparte de ti, Bill y Mina Loy que pueda escribir algo de interés en verso?"

1958 *Lunar Baedeker & Time-Tables*, una recopilación de los poemas de Loy a partir del único poemario de la autora junto a artículos de notables poetas como Kenneth Rexroth, Denise Levertov, y el propio W.C. Williams (Burke, 1996: 436). La publicación de este último libro en Jargon Press iniciará el redescubrimiento y la valoración académica de Loy en la segunda mitad del siglo XX.

No sería hasta las décadas de los ochenta y noventa, gracias al trabajo editorial laborioso de Roger L. Conover en sus dos antologías antes mencionadas, cuando finalmente se podrá tener acceso a la obra poética de Loy casi al completo. Parte de la labor de Conover, indispensable para generar investigación académica, fue la de estandarizar los poemas de Loy, a cuyas ambigüedades idiosincráticas tipográficas y ortográficas se unían los errores y diversificaciones en las publicaciones de las escasas ediciones. Importantes trabajos críticos comenzaron a aflorar, los primeros monográficos sobre Loy. Entre los más destacados están el de Virginia M. Kouidis (1980), la biografía de Carolyn Burke (1997), y el volumen de artículos editado por M. Shreiber y K. Tuma (1998). Numerosos trabajos de investigación y tesis doctorales han sido y están siendo escritas desde entonces sobre esta peculiar autora, otorgándole finalmente su lugar merecido junto a grandes poetas modernistas anglo-norteamericanos como Williams, Pound, Moore, o Stein.

II. AUSENCIAS Y PRESENCIAS DE MINA LOY EN ESPAÑA:

En España, Loy ha sido una desconocida y una autora inédita hasta hace poco. En 2003 y 2005, varios de sus poemas aparecieron traducidos en edición bilingüe en la revista literaria “La alegría de los naufragios”. El reciente despertar editorial en relación a esta autora en nuestro país es fruto, sin duda, de la investigación académica fuera de nuestras fronteras y de la influencia de la inquietud y curiosidad sobre Loy en Estados Unidos, donde es posible acceder a sus textos y trabajos críticos.

En Mayo de 2009 se publica un pequeño volumen de la poesía de Mina Loy en edición bilingüe titulado *Breve Baedeker lunar* por Ediciones Torremozas, una editorial con una larga trayectoria y experiencia en la recuperación y publicación de mujeres poetas inéditas. La introducción y traducción, a cargo de la autora de este artículo, presenta a Loy como figura ya reconocida dentro de la tradición modernista anglo-americana a través de un breve recorrido por su vida y obra y con la traducción de un poema característico de sus diferentes etapas. El proyecto se desarrolló en continuo contacto con Roger Conover (representante de los derechos de Loy) quien ofreció su inestimable asesoramiento en el proceso de traducción de esta complicada autora. La

mayor parte de la edición la ocupa la secuencia de treinta y cuatro poemas "Cantos a Joannes", publicada como en un principio la visualizó Loy: un poema de la secuencia en cada página (Loy, 1996: 191) y siguiendo la edición original de *Others* en 1917 recuperada por Conover en *The Lost Lunar Baedeker.*

Meses después se publica *Antología Poética* en edición bilingüe por la editorial Huerga y Fierro, con una excelente edición crítica y traducción de Esther Sánchez-Pardo, quien también tradujo sus poemas en la revista antes mencionada. La introducción es un ensayo crítico exhaustivo de las diferentes etapas y características de la autora, y los poemas traducidos abarcan casi toda la obra poética de Loy; en extensión un proyecto mucho más ambicioso que *Breve Baedeker lunar*. Incomprensiblemente, sin embargo, ni "Canciones de amor" ni "Cantos a Joannes", poemas emblemáticos de la autora, están incluidos en la selección de poemas.[5]

Ambas publicaciones convierten a Mina Loy, que carecía incomprensiblemente de un volumen de poemas en España hasta nuestros días, en el punto de mira de editoriales de poesía independientes y de los medios de comunicación (encontramos reseñas en *El Mundo*, en *El País*, y en el *ABC*). Con un retraso de más de una década en relación a la recuperación de esta autora en el marco editorial y académico anglo-americano y el despegue de sus estudios en universidades extranjeras, Loy se hace presente dentro de nuestras fronteras en una escena cultural en castellano que enfoca su mirada en figuras controvertidas de las vanguardias modernistas. La visibilidad (o invisibilidad poética) de Loy continúa, la editorial independiente Periférica publica en 2012 *Cartas de amor a Mina Loy*, reavivando el mito de Arthur Cravan, marido de la poeta, encumbrado como leyenda del espíritu moderno transgresor en los círculos dadaístas por su originalidad y excéntrica personalidad. En esta publicación Loy vuelve a estar presente y ausente, a ser fémina objeto de deseo de las cartas de Cravan más que agente feminista a través de la voz de sus propios poemas.

III. AUSENCIAS Y PRESENCIAS DE LA SECUENCIA EXPERIMENTAL "CANTOS A JOANNES":

La secuencia experimental de treinta y cuatro fragmentos poéticos "Cantos a Joannes", incluida en *Breve Baedeker lunar*, merece un estudio aparte por su

[5] Cabe mencionar, además, que de haber sido informado de la compilación de la antología, como me comunicó por correo electrónico el Sr. Conover, ambos proyectos hubieran ganado, sin duda, de su ventajosa y cuidadosa coordinación editorial y apoyo profesional; por ejemplo, en relación al desafortunado solapamiento de varios poemas en ambas ediciones.

controvertida historia editorial y su originalidad formal y temática. Es la única traducción en España de la secuencia completa según se publicó originalmente en la revista neoyorkina *Others* en 1917, editada por Alfred Kreymborg y reeditada por Roger Conover en *The Lost Lunar Baedeker* (1996). Conover, en sus extensas notas editoriales a los poemas, sugiere acertadamente que "*Songs to Joannes*" (título original) ha sido generalmente olvidada tras la visibilidad otorgada a "*Love Songs*", los cuatro primeros poemas de la secuencia que lanzaron a la fama a Loy dos años antes. Los cuatro poemas de "Canciones de amor" se ampliarían a trece en la edición de Contact Edition, *Lunar Baedecker* (1923) [sic], con una selección de los que se incluyen en la secuencia original completa.

Si bien es cierto que "Canciones de amor" son los poemas de Loy más conocidos e incluidos en antologías poéticas, la ausencia de la larga y emblemática secuencia "Cantos a Joannes" debe ser cuestionada, siendo por ello el trabajo de Conover excepcional en la recuperación y revisión de todos los poemas que la componen y referente textual para la traducción realizada en *Breve Baedeker lunar*. La principal razón que se puede esgrimir como base de la desaparición de la secuencia hasta 1996 es la dificultad y coste de publicación derivados de su extensión; otra es, que la preferencia editorial de Loy en *Lunar Baedecker* (1923) fue la de incluir sólo trece poemas como representativos con el título "Canciones de amor", siendo esta versión la incluida también en *Lunar Baedeker & Time-Tables* (1958).

Sin embargo, como argumenta Conover, "Cantos a Joannes" debería leerse como una entidad poética exclusiva independiente de las otras publicaciones (Loy, 1996: 189). Parte de esta naturaleza se refleja en el cambio de título sugerido por la autora (de "*Love Songs*" a "*Songs to Joannes*"), frecuentemente interpretado como versión acortada de "*Love Songs to Joannes*".[6] Con la traducción escogida para el título se ha querido resalta la naturaleza única de este poema secuencial, la sátira que esconde hacia la idealización de la figura de Joannes, además de la ambigüedad estructural del poema a través de cantos o canciones que se pueden leer como fragmentos poéticos individuales o constituyentes de un único poema secuencial.

Otra razón de peso para reconsiderar la valía de "Cantos a Joannes" y rescatar la edición de *Others*, es que la autora, después de escribir y publicar los cuatro poemas de

---

[6] En varios trabajos críticos se utiliza este último título para la secuencia. Sin embargo, en ninguna de las publicaciones originales de Loy en 1915 ("*Love Songs*"), 1917 ("*Songs to Joannes*") y 1923 ("*Love Songs*") se incluye tal versión.

"Canciones de amor" (1915) continuó madurando la secuencia hasta el poema número treinta y cuatro y expresó su interés y entusiasmo en publicarla de tal forma en 1917, supervisando la subsanación de los errores editoriales originales (Loy, 1996: 188).

"Cantos a Joannes" es un sardónico canto a las dinámicas de poder heterosexuales desde la socavación de las construcciones tradicionales de la feminidad y masculinidad frente al romance. La voz poética femenina es agente de deseo y de una mirada voyerística que disecciona el cuerpo del amado desidealizando a los hombres y los mitos románticos. En relación a la desmitificación del amor y la desilusión frente al romance ha sido comparada con "La canción de amor de J. Alfred Prufrock" de T.S. Eliot. Eric M. Selinger argumenta que esta actitud hacia el amor es parte del temperamento moderno melancólico y de su ruptura de órdenes morales y culturales (21). "Cantos a Joannes", además, incluye una recodificación científica del deseo heterosexual y una marcada perspectiva desde la experiencia femenina.

El sujeto lírico en la secuencia se mueve en un ritmo fluctuante que desconcierta al/la lector/a y que es característico de Loy, oscilando entre discursos satírico-analíticos y melancólico-elegiacos, mostrando una división entre distanciamiento e involucración emocional, entre la experiencia terrenal y la introspectiva. Cada canto o canción (alguno tan breve como un verso) es una "fantasía desovada" o un "cristal coloreado", como sugiere el primer poema de la secuencia, formando un vitral prismático que Loy visualizó como un poemario individual.

Otra de las cuestiones que convierten a la secuencia en única es la unión de la influencia futurista y feminista, una contradicción ideológica y fórmula imposible persistente en los poemas tempranos de la autora que Conover denomina "la cuadratura del círculo" (Loy, 1996: ix). Los futuristas eran conocidos por su misoginia y su desprecio hacia el romance. Aunque Loy comparte este anti-sentimentalismo, escribe desde una aproximación anti-futurista al sujeto poético, un sujeto que Marinetti pretendía abolir (como bien indica su regla manifiesta: "Destruye el 'yo' en la literatura" (Kouidis, 57)). Loy, desde las técnicas de revolución estética futuristas fabrica un hiperbólico yo poético femenino y feminista con el que dar voz a la mujer (moderna), máxima representante y culpable del romance de acuerdo con los futuristas. La originalidad de Loy se ve también en su "Manifiesto Feminista" donde va más allá de la igualdad promulgada por la primera ola feminista reivindicando la aceptación de la inevitable desigualdad psicológica entre los sexos. Loy, además, considera la maternidad experiencia obligatoria para la mujer moderna, contradiciendo la lucha por

los métodos anticonceptivos y por el aborto que promulgaban las feministas de la época.[7]

La libertad sexual, la maternidad, la conexión entre subjetividad y sexualidad femenina, la construcción cultural del género, el artificio vs. la biología de la masculinidad y feminidad, el sentimentalismo del romance vs. la ciencia del deseo: todo se encuentra en la larga secuencia "Cantos a Joannes" a través de un exquisito e irreverente uso forzado del lenguaje. Sintaxis rota y ambigua, léxico en desuso y neologismos propios, retórica anticuada y desaparición de la puntuación. Varios críticos han subrayado la sensación de que Loy utiliza un inglés no nativo al escribir, un lenguaje híbrido que suena foráneo e irritante (Perloff, 134) y que dificulta su lectura y sobre todo su traducción.

Para hacer justicia al espíritu de este artículo analizaremos poemas de la secuencia que han sido en numerosas ocasiones invisibles por la importancia dada a los cuatro primeros que forman "Canciones de amor". Los poemas IX y XIV a continuación ejemplifican bien un tipo de poema amoroso en la secuencia relativamente breve, satírico en tono y dirigido a socavar el mito romántico de la unión idealizada de los amados. Loy exhibe de forma recurrente en la secuencia la desmitificación de la masculinidad del amado a través de la objetivización de su cuerpo y su incapacidad de satisfacer el deseo maternal del sujeto poético. El poema XIV se mofa del "para siempre" romántico enclavando el encuentro en un presente efímero y en un objetivo sexual por parte de la amada que desvincula la pérdida de la virginidad biológica de la psicológica y moral en la mujer, liberándola de esta forma de su inculcada vulnerabilidad hacia el sexo.

IX
Cuando alzábamos
Los párpados hacia el Amor
Un cosmos
De voces coloreadas
Y miel risueña

Y espermatozoides
En el núcleo de la Nada
En leche de Luna

XIV
Hoy

[7] Las diferencias de Loy con el feminismo de primera ola de principios de siglo y sus influencias están bien documentadas en Burke (1985) y Duplessis.

Eterno efímero aparente imperceptible
A ti
Te entrego la virginidad naciente de
—Mí misma por el momento

Ni amor ni lo otro
Sólo el impacto de cuerpos encendidos
Generando chispas al chocar
En un caos

Los siguientes poemas (XVI y XXIV) representan otro tono muy distinto de la voz poética en la secuencia. Más melancólicos y elegíacos, estos poemas expresan el deseo de una *trobairitz* hacia un amado reticente y huidizo, celoso de su independencia y reacio a abrir su corazón; unos roles de género más acordes con la tradicional narrativa de amada abandonada y seductor truhán. El poema XVI presenta, como pocas veces en la secuencia, la proximidad entre la lucha de poder y batalla de los sexos en el contexto sexual y amoroso a través de la comparación entre sexo y combate, recordándonos que la guerra puede haber influenciado, más de lo que Loy deja entrever, en la creación de "Cantos a Joannes".

XVI
Varan voces en los confines de la pasión
Deseo   Sospecha Hombre Mujer
Se concilian en la húmeda carnicería

La carne de la carne
Extrae el deleite indisoluble
Que atrapa besando entre jadeos

Será cierto
Que te he apartado
Intocable en tu cristalización absoluta
De todos los empujones de la multitud
Me enseñaron de buena gana a vivir para compartir

O serías tú
Solamente la otra mitad
De la necesidad de un ego
Que fustiga el orgullo con compasión
Hasta el superficial sonido de la disonancia
Y el estampido del aliento en fuga

El poema XXIV incluye de nuevo lo que podríamos interpretar como una alusión a la maternidad frustrada en relación a la creatividad poética.[8] Las "pestilentes

[8] Mi reciente investigación en el artículo "Madre ausente, madre errante: Creatividad, maternidad y poesía en Mina Loy y Diane di Prima", estudia en detalle esta conexión.

lágrimas", igual que las "pequeñas lujurias y clarividencias" (que debido a la falta de puntuación podrían pertenecer también a la retórica seductora del amado) reflejan, desde mi punto de vista, la característica naturaleza contradictoria que encontramos en las pequeñas piezas que componen el mosaico o caleidoscopio de la secuencia completa. Los breves poemas sobre el deseo sexual (lujurias) y las brillantes disecciones intelectuales (clarividencias) sobre el romance de "Cantos a Joannes" son fruto de las idiosincráticas "fantasías cerebrales" de Mina Loy, como bien las definió su amigo Robert McAlmon (Burke, 1996: 335).

> XXIV
> La procreativa verdad de mi Yo
> Se desvaneció
> En pestilentes
> Lágrimas
> Pequeñas lujurias y clarividencias
> Y devotas mentiras
> Se confundieron con la despiadada acritud
> De tu sonrisa callejera

Los poemas XXVI y XXIX presentan los temas de la evolución natural y el peso de la biología como determinantes de nuestra naturaleza respecto a la sexualidad. El poema XXVI personifica a la "Naturaleza" como una "colérica pornógrafa" que se rebela y vence a las "mojigaterías" culturales del cortejo y el romance que disfrazan lo animal y natural del deseo sexual. La imagen de los "ojos rasgados" alberga múltiples interpretaciones: ojos y bocas como agentes de una retórica romántica (las miradas, las palabras) cuyo objetivo es la copulación; el juego erótico genital previo al coito; o subjetividades rasgadas, heridas o fragmentadas por la contrariedad entre la represión cultural y el deseo natural implícitas en la homofonía entre "*eye*" y "*I*" en inglés.

> XXVI
> Derramando nuestras mezquinas mojigaterías
> Por ojos rasgados
>
> Nos acercamos cautelosamente
> A la Naturaleza
> — — — esa colérica pornógrafa

El poema XXIX es inusual en la secuencia ya que encontramos un tono didáctico a través de un mensaje hacia futuras generaciones. La voz poética considera que lo antinatural es intentar acercar a los sexos a través de una igualdad espiritual idealizada por el romance y que la necesidad de las mentiras románticas es parte de la

"insuficiencia humana". Una comunicación sincera entre los sexos, en vez de rebuscados criptogramas, se acercaría más a la verdadera naturaleza humana: una humanidad que aceptaría el deseo heterosexual, la inevitable diferencia biológica y psicológica entre mujeres y hombre, y la certeza de la infranqueabilidad desde el incógnito de un ego solitario y único.

> XXIX
> La evolución infringe
> La igualdad sexual
> Con elegancia calcula mal
> Las semejanzas
>
> La selección antinatural
> Engendra hijos e hijas tales
> Capaces de farfullarse mutuamente
> Ininterpretables criptogramas
> Bajo la luna […]
>
> Dejémosles que crean que las lágrimas
> Son flores de nieve o melaza
> O cualquier cosa
> Excepto insuficiencias humanas
> Suplicando vértebras dorsales […]
>
> Dejemos que colisionen
> Desde su incognito
> En un orgasmo sísmico […]

La variedad de tonos y el estilo ecléctico que encontramos en "Cantos a Joannes" ha dado pie a varios debates críticos. Uno de ello es sobre la aproximación a la secuencia como un único poema con una progresión y unidad temática o, por el contrario, como un conjunto de fragmentos poéticos que buscan la desintegración narrativa. Rachel B. Duplessis sugiere una narrativa sobre el placer sexual y el peligro emocional del amor libre para la Nueva Mujer; Jeffrey Twitchell-Waas, sin embargo, ve difícil su anclaje a ninguna narrativa o progresión temática y considera cada fragmento independiente.

Otro debate que aflora repetidamente es el del peso autobiográfico y el reflejo del desamor sufrido por Loy con el intelectual futurista Giovanni Papini, cuyo nombre es Joannes en italiano. En relación a esta hecho algunos comentarios de Loy a Carl Van Vechten especifican que la secuencia surge de impresiones derivadas de una relación ocho años antes, cuando aún no conocía a Papini (Loy, 1996: 193). Twitchell-Waas considera que esta insistencia en buscar una justificación biográfica para la

interpretación de la secuencia se relaciona con la irritabilidad del/la lector/a al enfrentarse a la dificultad, eclecticismo y fragmentación de la secuencia (112), y a la imposibilidad de cohesionar las piezas del collage poético.

Loy nos presenta una forma nueva de mirar el lenguaje poético, el poema lírico, y el ciclo de poemas amorosos, desafiándonos a olvidar cómo sabemos leer y cómo buscamos significados para enfrentarnos a las contrariedades de una conciencia moderna y una perspectiva de las relaciones entre los sexos donde la complejidad psicológica y cultural desmorona la seguridad creada en el mito del romance y el amor idealizado. La múltiple voz poética femenina a lo largo de la secuencia permanece elusiva, sin definir una actitud concreta frente al amor en un inevitable "incógnito", y el/la lector/a es invitado/a a dejarse llevar por la colisión de egos entre los poemas y entre el yo/tú lírico en cada poema; poemas ferozmente presentes y materiales, cuerpo y verbo encontrados en instancias fugaces.

El último poema de la secuencia de un verso de extensión: "El amor— — — el eminente literato", nos dirige al plano textual y cultural más que biográfico, y nos indica que, la desilusión de Loy hacia el amor es compensado con la regeneración de tejido vital y creativo que proporciona la escritura de la secuencia. Podríamos interpretar que la vitalidad, y no la desilusión, predomina en el poema a través de la desbordante fuerza de una nueva visión de la heterosexualidad y debido a que el discurso de la desintegración no tiene cabida entre los destellos vanguardistas de un nuevo lenguaje poético, entre las chispas vivaces del juego lingüístico y cultural ante el cual Loy nos expone.

"Incognito" es una de las palabras favoritas de Loy, como sugiere Shreiber y Tuma (11), en su definición clásica de desconocido/a o imposible de conocer. Loy utilizaba la excéntrica visibilidad de su presencia desde el incognito, desde una elusiva identidad y poesía que la volvía irremediablemente desconocida en su esfuerzo por no permanecer dentro de límites definitorios.

Ausencias y presencias desde el incógnito no sólo marcaron la carismática vida de esta poeta y artista. Este estudio ha querido desvelar parte de la historia de la ausencia y presencia de la poesía de Mina Loy dentro del canon anglo-americano modernista experimental, la progresión desde un comienzo estelar hasta su olvido y su redescubrimiento a finales del siglo XX. También hemos indagado sobre la ausencia editorial incomprensible de Loy en España y su merecida visibilidad a través de publicaciones recientes. Finalmente, centrándonos en la secuencia poética experimental

amorosa "Cantos a Joannes", publicada íntegramente en *Breve Baedeker lunar*, hemos querido resaltar la controvertida naturaleza e historia editorial de este excepcional poema publicado en 1917, cuya versión original ha sido generalmente ignorada dentro del corpus poético de Loy y cuya traducción en castellano podemos ahora leer en nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA


Burke, Carolyn, "The New Poetry and the New Woman: Mina Loy", en Diane W. Middlebrook y M. Yalom, eds., *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985, pp. 37-58.

- - - , *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Cravan, Arthur, *Cartas de amor a Mina Loy*, Cáceres, Editorial Periférica, 2012.

DuPlessis, Racher Blau, " 'Seismic Orgasm': Sexual Intercourse and Narrative Meaning in Mina Loy", en Shreiber y Tuma, pp. 45-75.

Kouidis, Virginia M., *Mina Loy: American Modernist Poet*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980.

Loy, Mina, *Antología Poética*. Edición bilingüe. Traducción y edición crítica Esther Sánchez-Pardo, Madrid, Huerga y Fierro, 2009.

- - - , *Breve Baedeker lunar*. Edición bilingüe. Traducción e introducción Isabel Castelao Gómez, Madrid, Ediciones Torremozas, 2009.

- - - , *The Lost Lunar Baedeker*. Edición Roger Conover, New York, Noonday Press, 1996.

Perloff, Marjorie, "English As A 'Second' Language: Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose'", en Shreiber y Tuma, pp. 131-149.

Selinger, Eric M., "Love in the Time of Melancholia", en Shreiber y Tuma, pp. 19-45.

Shreiber, Maeera y Keith Tuma, eds., *Mina Loy: Woman and Poet*, Orono, The National Poetry Foundation, 1998.

Twitchell-Waas, Jeffrey, " 'Little Lusts and Lucidities': Reading Mina Loy's Love Songs", en Shreiber y Tuma, pp. 111-131.

# RAGAZZE CHE DOVRESTI CONOSCERE

*Carmela Maria Castellano*
*UNED*

ABSTRACTS
*Ragazze che dovresti conoscere. The Sex Anthology è* un'opera che invita a conoscere un universo di scrittura esclusivamente femminile, con l'obiettivo di contrastare gli stereotipi di genere. Quattordici "cattive ragazze" interpretano la scrittura come vera e propria arma di autoaffermazione. Una lettura in chiave femminista permette di riconsegnare alla letteratura la sua utilità sociale e politica, prima ancora che affermarsi nella sua valenza artistica ed estetica. Le scrittrici, tutte italiane, sono donne che raccontano le donne, ognuna in modo personalissimo, scegliendo un filo comune, per parlare di se stesse e di tutte le donne: il sesso, interpretato come valore, potere e via esclusiva di conoscenza dell'universo femminile. Tutte le storie, ambientate nel contesto della società italiana, si impongono come strumenti per scardinare l'immagine della donna definita e proposta da una cultura maschilista, eterosessista e misogina.

*Ragazze che dovresti conoscere. The Sex Anthology* is a book that invites us to experience an exclusively female's universe of writing, whose objective is to overturn and counteract gender stereotypes. Fourteen "bad girls" interpret the writing as a real weapon of self-assertion. A feminist key allows to literature to return in its social, political and human usefulness, before emerging in its artistic and aesthetic value. The fourteen writers, all Italians, are women who tell of women, each in a very personal way, and in doing it, they choose a common thread through which to talk about themselves and all women: sex, interpreted as a value, as power and as the exclusive understanding of the female universe. All stories, set in the context of Italian society, act as tools to unhinge a women's image defined and proposed by a macho, heterosexist and misogynist culture.

KEYWORDS
Letteratura erotica, femminismo, scrittura femminile, utilità sociale della letteratura, questioni di genere.
Erotic literature, feminism, women's writing, social utility of literature, gender issues.

*Ragazze che dovresti conoscere* non è soltanto il titolo di un'opera letteraria, ma un vero e proprio invito a conoscere un universo di scrittura esclusivamente femminile, in cui si intrecciano parole e vita, registri compositivi e slanci autobiografici, con l'unico obiettivo di trasgredire alle regole e ai canoni della scrittura e contemporaneamente ribaltare e contrastare gli stereotipi di genere.

Quattordici "cattive ragazze" interpretano la scrittura come vera e propria arma di autoaffermazione, letteraria e personale. Attraverso una carrellata di storie, raccontate utilizzando tecniche e modi differenti, a volte persino tra loro contrastanti, questa

antologia riesce a imporsi come un vero e proprio programma poetico. La letteratura si riappropria della sua utilità sociale, politica, umana prima ancora che affermarsi nella sua valenza artistica ed estetica.

Le quattordici scrittrici sono tutte italiane: Vinci, Gambetta, Muratori, Maran, Gribojedowa, Santangelo, Bonvicini, Alessandra C, D'Alessio, Ambrosecchio, Blasi, Postorino, Ciabatti e Stancanelli.

Sono donne che raccontano le donne, ognuna in modo personalissimo, e nel farlo scelgono un filo comune, attraverso il quale parlare di se stesse e di tutte le donne: il sesso, interpretato come valore, come potere e come via esclusiva di conoscenza dell'universo femminile.

Tutte le storie, ambientate nel contesto della società italiana, si impongono come strumenti per scardinare e distruggere l'immagine della donna definita e continuamente proposta da una cultura profondamente maschilista, eterosessista e misogina.

Il filo che intesse le trame di questa *Sex Anthology*, come recita il sottotitolo, pubblicata da Einaudi Stile libero nel 2004, è un filo sottile che cuce insieme l'invenzione narrativa e l'esperienza reale, altrimenti destinata al silenzio, e che invece si trasfigura dalla superficie del corpo alla superficie della pagina.

Nascere, morire, diventare madre, amare e fare sesso. Questi sono i temi, brutalmente umani, sfacciatamente vitali, che programmaticamente muovono l'esperienza scrittoria verso l'analisi dell'universo femminile, e di questo universo non vogliono cogliere le sfumature, tanto di moda nella letteratura pornografica, ma la vera essenza, da secoli continuamente negata, nascosta, rifiutata.

La sessualità, sulla pagina letteraria, si delinea in una forma complessa, quasi inestricabile, attraverso pensieri e sentimenti, spesso distanti dalla sensualità e dall'erotismo, al punto che più spesso i nuclei narrativi si spostano verso la malinconia, la stanchezza, l'amarezza, la violenza e l'istinto, e si configurano come chiavi di interpretazione di una sensibilità letteraria che va ben oltre l'intento di scandalizzare.

Il tema del sesso nella letteratura non è certo una novità, anzi innumerevoli sono gli esempi letterari che affrontano l'argomento in modi diversi, dall'antichità greca, indiana, romana, egizia, nel corso dei secoli fino ai giorni nostri. Ciò che tuttavia risulta essere una tendenza moderna è l'utilizzo della letteratura erotica in chiave sociale, come mezzo di denuncia e lotta politica.

L'obiettivo è quello della denuncia umana sul tema della condizione femminile in Italia. L'anno di pubblicazione dell'antologia è il 2004, anno in cui ancora le donne

in Italia non avevano una legge che le tutelasse dallo stalking, dal femminicidio, parole che anzi suonavano perlopiù sconosciute e quasi del tutto inutilizzate.

Oggi, alla luce dei primi progressi e degli obiettivi raggiunti in tema di diritti civili, questo libro risulta essere un esempio letterario di letteratura utile, impegnata. Ciò che il libro denuncia non sono i fatti narrati (che in alcuni casi conservano e mostrano una realtà pesantemente deprivante mentre in altri tracciano il profilo di una donna autonoma e aggressiva), la denuncia sta anzi alla radice del raccontare, nelle motivazioni stesse di una scrittura che vuole inveire contro il modello univoco di donna imposto nella società di massa, contro gli stereotipi che intrappolano e costringono l'identità delle donne a un cliché, che stigmatizzano persino il corpo stesso delle donne in un'immagine distante e per nulla aderente alla verità.

"Se ci si occupa di letteratura e poetica femminile utilizzando canoni estetici, ci si convince con facilità che la scrittura femminile come ogni altra forma di espressione dell'artista donna contiene già di per sé l'essenziale e il necessario all'arte: la formazione di un'idea" (Bigarelli, 2007:1). In quest'opera l'idea centrale sembra essere quella di riappropriarsi, attraverso l'uso della letteratura, del proprio corpo, come strumento di comunicazione, veicolo di messaggi volutamente disordinati, il corpo come registratore di esperienze, mezzo di conoscenza; tutto ciò significa per queste giovani scrittrici poter restituire attraverso la scrittura una voce onesta alla realtà femminile a loro contemporanea.

Come svela lo stesso sottotitolo, (*The sex anthology*) il testo si presenta come un'antologia, nell'ottica di una scelta significativa perché lancia un messaggio positivo a proposito dello schierarsi in gruppo nel processo di autodeterminazione femminile. Un coro di voci, seppure eterogenee e spesso discordanti, diverse, testimonia la volontà di dimostrare come ogni donna sia unica nella sua identità ma anche allo stesso tempo uguale a tutte le altre nella propria strada verso l'autoaffermazione e nel proprio diritto a esistere, come scrittrice, come mente, come corpo.

Certamente non è una novità assoluta una scrittura e una letteratura che parli di donne e che abbia come oggetto la condizione della donna, e che in definitiva si configuri come letteratura militante, femminista.

Lo stesso movimento femminista, sin dagli esordi, ha trovato nella letteratura uno strumento importante, poiché proprio attraverso la scrittura le donne hanno avuto la possibilità di rivendicare i propri diritti e lottare per le pari opportunità e l'autonomia.

Nel corso del Novecento sono state numerose le scrittrici italiane che hanno

affrontato il tema della condizione femminile (Fallaci, Maraini, Aleramo, Serrao, Ginzburg, Morante, Banti, solo per citarne alcune…). "La letteratura femminile è popolata da strane mostruosità – corpi deformi, creature ibride, forme inquietanti – che mettono in questione la frontiera tra brutto e bello, umano e animale, me e te, femminile e maschile" (Curti, 2006:13). Eppure ancora molta di questa letteratura stenta a imporsi nel panorama della critica letteraria, e ancor di più stenta ad affacciarsi sui programmi scolastici, sui libri di testo e le antologie adoperate negli istituti scolastici italiani.

Una maggiore consapevolezza riguardo al tema della donna è un piccolo passo verso un cambiamento, ma "il campo della letteratura femminista si potrebbe ampliare parecchio se anche le opere di scrittrici contemporanee non-militanti venissero esaminate secondo un'ottica femminista. Si aprirebbero così nuovi orizzonti al discorso sulla condizione femminile nella letteratura italiana" (Brizio Skov, 1996:206).

Questo è il tentativo che cercheremo in questa sede di compiere, ovvero di leggere in chiave femminista una antologia del sesso, che pur nella sua schiettezza scrittoria e nella brutalità dei temi scelti, sembra prestarsi bene ad una analisi critica nell'ottica della rivendicazione femminile di una letteratura impegnata e utile.

Soffermandosi ad una prima lettura superficiale di questa opera, non sarà possibile al lettore coglierne immediatamente la trama nascosta. È compito della critica saper rintracciare il pretesto, prima ancora che il testo, in modo da decodificare non solo i contenuti letterari ed estetici dell'opera ma anche la semantica delle motivazioni che inducono alla scrittura. Per questo motivo occorre che la critica letteraria si armi di strumenti idonei alla decodifica e tenga conto di tanti fattori determinanti: la politica, il tessuto sociale, la religione, l'economia, e tutti insieme quegli elementi che marcano una netta differenza tra generi nella società maschilista e patriarcale italiana.

La letteratura infatti oltre ad avere una funzione modellizzante possiede anche una funzione di rispecchiamento. Orlando, a proposito della ribelle *Fedra* di Racine, scrive: "lo scrittore dà voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com'è, a qualcosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini conosciuti o grazia di fronte alle opinioni pubbliche" (Orlando, 1971:56).

Nel compito di svelare e riproporre la realtà, sia per rispecchiarla sia per modificarla, il punto di vista femminile nella letteratura non è un punto di vista privilegiato, eppure senza dubbio è un punto di vista che deve essere considerato nella sua diversità, nella sua specificità, come categoria di conoscenza.

Nel campo della critica letteraria si avverte la necessità di un approccio distintamente femminile, una gynocritica, che metta in luce e consideri come specifiche le esperienze letterarie delle scrittrici, senza renderle "altro" rispetto agli scrittori, senza discriminare, separare, distinguere, ma riconoscendo loro un punto di vista letterario proprio, una "stanza tutta per sé", volendo usare l'espressione della Woolf, tra le più importanti scrittrici femministe e modello di riferimento. Proprio la Woolf, nel romanzo citato scrive:

> sarebbe un vero peccato se le donne scrivessero come gli uomini, o somigliassero agli uomini, perché se due sessi non bastano, considerando la vastità e la varietà del mondo, come potremmo cavarcela con uno solo? Non dovrebbe l'educazione evidenziare e rafforzare le differenze, piuttosto che le somiglianze? Perché di somiglianze ne abbiamo già troppe (Woolf, 2006:105).

Oggi la letteratura di genere offre spazio a forme, stili e sperimentazioni diversificate; allo stesso tempo la critica sulla scrittura femminile ha visto crescere i contributi di discussione, in particolar modo negli USA, dove si configura come una disciplina a sé nell'ambito degli Studi di genere.

L'identità sessuale femminile si delinea, nel panorama letterario, come un universo in mutamento, diversificato, dalle mille varianti; così come in *Ragazze che dovresti conoscere* si delineano scenari diversi tra loro di storie uniche, irripetibili, ma allo stesso tempo iconiche.

Nella variabilità e nelle infinite e dinamiche possibilità (reali e/o letterarie) della sessualità femminile si configura il modello di un'identità femminile multipla che disegna il profilo di una nuova donna, complessa e compromessa nella realtà dei sensi, nell'esperienza del mondo. Secondo Virginia Woolf, precorritrice della letteratura femminista, l'identità sessuale di una persona è una costruzione sociale che può essere trasformata e modificata (Woolf, 2006). Nella letteratura femminista si tenta infatti di stabilire e affermare l'unicità dell'esperienza sessuale femminile attraverso l'ottica femminile, per restituire a questa l'autenticità, soffocata dagli schemi e dagli stereotipi di genere che la società impone. Sesso e genere sono due concetti che a fatica, nella lotta femminista, sono stati finalmente scissi per significare cose diverse, e sembrano riconciliarsi nelle pagine di questa opera, per ricomporre l'immagine della donna nella sua complessità.

Senza dubbio, l'interpretazione della scrittura femminile dovrebbe

> muoversi all'inizio sul piano della poetica dell'immaginazione perché proprio qui è sottesa la via al confronto con la tradizione che tutto omologa, che osserva e giudica ogni cosa con il metro dell'universalità. È a questa tradizione che le artiste e le scrittrici tentano ogni volta di sottrarsi e di sfuggire. La narrativa femminile ricerca e analizza in modo diretto la soggettività della propria immaginazione. Gli esiti della ricerca e dell'analisi oggettiva e cruda sull'atto soggettivo della propria immaginazione mostrano come questa si basi su di un'inquietudine interiore e sull'oscuro movimento delle rappresentazioni mentali. L'io è lasciato solo a se stesso dovendo trovare la forza dentro di sé” (Bigarelli, 2007:5).

L’autoaffermazione politica e sociale delle donne, in *Ragazze che dovresti conoscere*, passa necessariamente attraverso la trattazione delle tematiche legate al sesso, al corpo, alla fisicità, sottolineando l’esigenza di affermarsi biologicamente prima ancora che psicologicamente, nella lotta contro la discriminazione.

Il corpo delle donne, predisposto naturalmente a esperienze biologiche e fisiche differenti da quelle maschili, diventa uno strumento di conoscenza privilegiato, unico, in certi casi superiore a quello maschile, non solo oggetto ma mezzo, soggetto, agente della scrittura.

Per l’analisi critica di *Ragazze che dovresti conoscere*, in questa sede abbiamo selezionato alcuni racconti che sembrano delinearsi come i più rappresentativi, a sostegno della tesi fin qui esposta di una letteratura femminile erotica come strumento di comunicazione e rivendicazione sociale.

Nel quadro complessivo dell’opera è tuttavia utile partire da un’analisi linguistica. L’attenzione all’uso della lingua, nella critica testuale, risulta essere uno strumento fondamentale perché attraverso la lingua e l’utilizzo del linguaggio e dei registri, le scrittrici compiono una scelta precisa e riportano sul testo elementi significativi in grado di far emergere aspetti importanti ai fini della comprensione del messaggio.

Prevale l'utilizzo della prima persona e del monologo, come a denunciare l'esigenza di dover parlare di sé, di partire dall'io. La scelta del monologo rientra in una scelta più ampia che delinea il tentativo ben riuscito di creare un linguaggio nuovo, un linguaggio che riesca a dar voce a un complesso mondo interiore, fatto di sentimenti, emozioni, ricordi…

L’approccio joissiano rende il discorso fluido e carico di luci e ombre, ma quasi mai allusivo e vago, soprattutto nelle scene di sesso in cui si vuole conferire al testo una carica erotica potente; si preferisce in questi casi l’utilizzo di un lessico schietto e senza

sfumature, dove le metafore sono quasi completamente messe al bando e le scene vengono descritte con sincerità, senza ricorrere a inutili abbellimenti o pesanti giri di parole.

Come si è già accennato, l'intento di questi racconti non è quello di scandalizzare, né di stimolare l'eccitamento. Qui l'erotismo assume una chiave sociale, di rivendicazione del corpo e del sesso femminile, prendendo una netta distanza dalla pornografia e dalla letteratura erotica di consumo, che negli ultimi tempi ingombrano gli scaffali delle librerie.

In molti casi la voce narrante non è onnisciente ma sceglie di partire dalla singolarità dei vari personaggi, in maniera soggettiva, e talvolta si ricorre a una sorta di flusso di coscienza che, seppur nella concatenazione di associazioni di pensiero, mantiene ancora una organizzazione logica:

> Anche a me piacerebbe avere un bambino. Quando ero piccola, mia madre mi faceva sentire inadeguata. Mi diceva che ero bella, ma mi voleva cambiare tutta. Faceva la traduttrice. Le mie gambe erano storte, i denti anche. A otto anni mi portava dal dietologo, dal dentista e da un massaggiatore. Il mio corpo non le funzionava. Per riparare, dovevo parlare in francese. Una volta ci hanno dato un cucciolo, l'ho regalato. (Caterina Bonvicini, *Con l'unghia raspavano la terra*, p.168).

> Quando mi hanno chiamata dall'ospedale sono in cucina che cerco di aprire la macchinetta del caffè. Sono al sesto mese, non lo posso bere il caffè, non posso neanche fumare, ma c'è Michele che ogni tanto il caffè se lo deve pure bere. A fumare, fuma di nascosto. (Carla D'Alessio, *Formine*, p. 196).

Anche la frammentarietà nello stile è una caratteristica che contraddistingue la scrittura in *Ragazze che dovresti conoscere* e si configura come specchio di una frammentarietà che è spesso interiore e fa coincidere il discorso spezzato con l'immagine di un io-donna che appare inquieta, spaccata e divisa tra ciò che veramente è e il modello di donna che la società impone:

> Vogliamo vederci come gli stilisti ci vedono: sensuali maliarde sicure di noi provocanti. E cosa compriamo? Un cappello da cowboy di finto cuoio. Cioè. Un cappello da cowboy. Quando è venuta la moda dei cappelli da cowboy, la donna ha avuto l'impulso di sterminare gli stilisti responsabili dello scempio con i gas nervino. Tutte 'ste ragazzette con il cappello da cowboy. Ma che donna è, una col cappello da cowboy? Ma che idea è? […] Guardare la nostra immagine riflessa è una cosa che impariamo a fare da piccole: e se ci piace quello che vediamo, fortunate noi. Tutta una vita a guardarci con gli occhi degli altri. Della mamma, del

papà, dei cugini, delle prime crudelissime amichette. Dal momento preciso in cui prendi coscienza della scissione fra te e il tuo corpo. In pratica: ti rendi conto che non sei uguale alle altre. […] Non importa come sono le altre, tu sei diversa. E tu vuoi essere come loro. (Giulia Blasi, *Sottotitoli per non vedenti*, pp. 224 e 230).

Anche quando, come nel racconto "Espiazione" di Gambetta, la narrazione è affidata a un personaggio maschile, emerge la figura di una donna spezzata, attraverso la bellissima descrizione dell'immagine del viso riflesso sulla superficie di uno specchio in frantumi:

Questo specchio ha una ragnatela di crepe che si allarga dall'angolo in alto a sinistra e scende verso il centro. Questa sera, mentre lui cominciava a spogliarla, lei ha girato la testa verso di me e emi ha guardato. I suoi occhi, come sempre, erano fermi e duri, due scaglie di metallo opaco, senza luce. È stato allora che ha fatto quel movimento strano con la testa. Ha spinto il collo indietro e dentro lo specchio il suo volto si è spaccato. La ragntela di crepe, per un istante, l'ha catturato e scisso, scomposto in decine di frammenti mostruosi, di riflessi sghembi, inconciliabili. È stata come una rivelazione (Deborah Gambetta, *Espiazione*, p.32).

Frammentaria diventa anche la sintassi del racconto, molto spesso segnata da ellissi e da una marcata paratassi, come in questo caso in cui il ritmo incalzante del discorso che procede per flash di immagini, rinunciando il più possibile al verbo, è il perfetto parallelismo con la vita frenetica della donna-mamma-moglie-lavoratrice-casalinga media italiana:

Che ora? Sette e cinquantotto. La traccia degli occhi sulla specchio striscia lunga. – Mamma, cartella! – Vengo. Quaderno a quadri, quaderno a righe, diario, matite. Chiudi, andiamo. Merenda! Riapri. Merenda. Richiudi. Cappotto, cappottino. Piove. Impermeabile, ombrello, preso tutto? Fuori, riflessi acciaio d'asfalto. Coro d'urla le auto- Dov'è la mia? Otto e tre. (Vanessa Ambrosecchio, *Piove*, p.203).

Soprattutto la punteggiatura può diventare un segno distintivo di opposizione ai canoni tradizionali di scrittura, e viene usata con il preciso intento di rendere il discorso spezzato e frammentato ma anche con l'obiettivo di creare nel racconto un senso di sospensione, attesa, confusione:

…il campanello… uno squillo… poi il silenzio… chi apre?... un attimo… in cucina, lo specchio… Talya apre la porta, tutta sorrisi liquidi, e la sua bocca è così morbida, come il suo sorriso… ride e chiude la porta, i tacchi si allontanano…è alta più o meno come me, Talya, e la sua pelle è

> come il cioccolato al latte, gli occhi sono d’ambra e la voce è calda e scura quando canta… rientra in cucina Talya… una cola con una fettina di limone… nella verde… nulla di che dice… ( Ljuba Gribojedowa, *Luna, Luna di sera*, p.129).

La corporeità è al centro dell'antologia, e il corpo è interpretato come ricerca di uno spazio vitale, conquista ed espansione dell'essere donna, come nel racconto "La superstrada" della siciliana Santangelo, in cui la protagonista ingrassa serenamente, in un parallelismo tra la trasformazione del paesaggio e quella del corpo:

> Lei disse: - Finirà prima o poi, - ma piano, per non urtarlo. E quando lui uscì di casa, sbattendo la porta, si fermò a riflettere su cosa avesse voluto dire con quella sua frase, visto che, dopotutto, non avrebbe mai desiderato, lei, che la pianura finisse, strozzata da quelle sue autostrade, né il fiume. Passò ancora un mese, poi il lavoro rallentò. Lei andava ormai per casa con una gran vestaglia […]. Le piaceva però quella nuova lentezza che sentiva prendere possesso del suo corpo, e l’assecondava, occupando ogni settimana sempre nuove porzioni di spazio, come un dio grasso, un budda dall’immenso corpo (Evelina Santangelo, *La superstrada*, p.150-151).

Il concetto chiave, che è allo stesso tempo punto di partenza e traguardo di questa opera nel suo complesso è l’uso del corpo come mezzo per tradurre l’esperienza umana. L’intenzione scrittoria è quella di riportare sulla pagina le sensazioni dando voce all’esperienza fisica del corpo. Il linguaggio è chiaro e diretto, a riprodurre l’esperienza immediata dei sensi, della gestualità; domina nell’intera opera la percezione della fisicità, come a creare uno stretto e naturale legame tra corpo e parole, fino a rendere questi due elementi direttamente traducibili in entrambe le direzioni: dal corpo alle parole e viceversa. Corpo e scrittura sono strettamente correlati.

La centralità del corporeo, in questi racconti, non tratta solo di sesso, ma più spesso di corpi in attesa, lacerati, feriti, uccisi, usati. Persino l’ambiguità del sesso, dell’appartenenza alle specie animali, diventa una condizione imprescindibile di analisi e scrittura.

Il corpo è il linguaggio privilegiato attraverso il quale si accompagna il lettore, facendogli vivere e sperimentare soggettivamente la realtà narrata, annientando l’estraneità sociale degli altri, anzi creando il presupposto dell’assimilazione di significati, sensazioni, affetti e pulsioni. Nella scrittura si delinea il passaggio dalla tolleranza alla piena accettazione e autoaffermazione di sé. In “La più piccola cosa”, Simona Vinci scrive:

> Non pensate a niente. Non all’amore, non al bisogno, non alle richieste che inevitabili cominciano a formarsi come un orrendo prurito non appena la pelle entra in contatto con altra pelle. Allontanate ogni sentimento. Buttate via la testa se riuscite, liberatevene con un gesto secco, un lancio veloce, e conservate soltanto i corpi. I corpi hanno più risposte di noi, conoscono meglio la terra, perché è da lì che vengono ed è lì che ritornano. È per questo che esiste il sesso, vorrei dirgli ( Simona Vinci, *La più piccola cosa*, p.6).

La stessa Vinci in un’intervista su Griselda On Line, a proposito del tema della corporeità dice:

> “Mi viene subito in mente una frase di Nietzche che continuamente riscrivo e sulla quale non smetto di riflettere, questa: “ Corpo io sono in tutto e per tutto, e anima non è altro che una cosa del corpo”. Parlare dei corpi è parlare di tutto il resto: gli esseri umani sono corpi. E sui loro corpi, specialmente di quelli dei più deboli - dei poveri, dei malati, dei vecchi, delle donne, dei bambini - si sono sempre combattute e si combattono guerre di potere. È un tema enorme, questo”.

La corporeità può diventare virtuale, come nel racconto "Skip intro" di Alessandra C, che esplora lo spazio virtuale come unica possibile alternativa a un contatto fisico che seppure reale non sarà mai vero e assoluto come quello con un avatar fatto di pixel:

> Chiusi gli occhi. I bagliori della sua immagine riflessa erano aloni sotto le mie palpebre. I capelli bianchi, gli occhi acquamarina sfumavano, riaffioravano fino ad accarezzarmi le ciglia. Pixel a forma d’acido lisergico. Un francobollo o una micropunta sulla mia lingua. Pixel, luminosi e umidi per una linea retta. La distanza che mi divideva dal televisore. Nulla. Quello era il mio spazio.. Questo è lo spazio dove il mio corpo si trova benissimo (Alessandra C, *Skip intro*, p.177).

Fin qui abbiamo parlato di sesso come mezzo per intraprendere un viaggio di conoscenza dell’universo femminile e come strumento di appropriazione e riconoscimento della propria identità.

Tuttavia in questa *sex anthology* si esprime anche la rinuncia alla fisicità: l'assenza di sesso si trasforma in potenzialità, in infinita assolutezza, come la scelta della clausura nel racconto della scrittrice allora esordiente Rosella Postorino "In una capsula":

> La chiamano mortificazione. La chiamano privazione. E invece è

l’assoluto. Il piacere assoluto. […] La mia carne è esatta. La mia carne durerà per sempre. Ho il siero del piacere pure, io. Il siero dell’attesa bloccata. La dilatazione della passione. Questa è vera lussuria. […] Ogni giorno sotto il velo nero che deprime e nel contempo amplifica la mia bellezza, vedo esaltata la contraddizione precisa dell’offerta, nata per trasformarsi in atto e rimasta invece pura potenza, per sempre. Assisto al compiersi inequivocabile e perfetto della *stasi* (Rosella Postorino, *In una capsula*, pp.255-256).

Così anche in "Luna Luna di sera" della Gribojedowa, l'attesa è un fluido flusso di coscienza, potenza ancora inespressa, in cui attraverso la narrazione portata avanti dalla protagonista si combina un chiaro scuro di finzioni, nel gioco delle aspettative tra lei e gli altri:

Si è tolta le scarpe e guarda la luce che si infila tra le tende… tutte le finestre hanno le tende qui… nessuno deve vedere dentro nessuno deve vedere fuori… come in un film di vampiri in bianco e nero, tutti gli specchi ricoperti da panni polverosi che assorbono la luce… Vik ha i capelli scuri né lunghi né corti e quasi sempre legati, studia… e sua madre è attrice di teatro… e anche lei dovrebbe recitare… (Ljuba Gribojedowa, *Luna, Luna di sera*, pp. 127-128).

Non mancano, in questa raccolta di racconti, narrazioni forti, che esplicitano la cognizione del dolore, ancora una volta espressa attraverso il nucleo tematico del corpo, come in “I desideri di Rossella O’Hara” della Ciabatti, in cui un mondo spietato di disillusione viene costruito nella storia di una bambina che vede i suoi desideri soffocati dalla madre e che alla fine troverà il proprio riscatto nell’obesità, nell’utilizzo degli uomini, infine nella truce segregazione della madre moribonda:

- Rossella O’Hara… io muoio… - disse portandosi la mano alle labbra. Avvizzite. Sbaffate di rossetto, sopra e sotto. – Giura che mi fai bellissima. – Lo giuro, - promise Giulia.
Per fortuna non c’era stato bisogno di chiuderle gli occhi. Quello le avrebbe fatto impressione. Con il cotone imbevuto di disinfettante le tolse il fondotinta, l’ombretto azzurro, il rimmel, l’eye-liner, le sopracciglia disegnate a matita, il phard, il rossetto. Con la spazzola le pettinò i capelli e glieli attorcigliò sulla nuca, fermandoli con le forcine. Finalmente era solo una vecchia. Una vecchia morta per una brutta caduta ( Teresa Ciabatti, *I desideri di Rossella O’Hara*, pp. 289-290).

Il dolore e la violenza sono riprese ancora nell’ultimo racconto dell’antologia, “Il giorno del mio compleanno” della Stancanelli, in cui la scrittrice con nitidezza di immagini e raggelante freddezza costruisce una storia di pedofilia e femminicidio:

> la teneva in braccio e ci guardava, non capiva chi eravamo, che cosa volevamo. Sembrava tranquillo, e la bambina sembrava un cane. mamma? un cane morto, con le zampe a penzoloni. aveva un braccio spezzato, storto, che penzolava dalla stretta dell'uomo come non fosse parte di lei, come un arto troppo cresciuto e sradicato. Indossava una giacca di pelliccia bianca, beige. una cosa pelosa che faceva sembrare quel suo braccio morto la zampa di un cane. aveva i capelli bagnati e sciolti che scendevano sulle gambe di lui (Elena Stancanelli, *Il giorno del mio compleanno*, pp. 314-315).

In questa opera contemporanea, scritta da donne e che parla di donne, di sesso, di fisicità, il corpo parla e si tramuta in parole e scrittura, come rivendicazione del diritto di esistere per come si è, non per come è imposto dai modelli attuali. Emerge programmatico il tentativo di abbattere, attraverso l'espressione letteraria, il pensiero unico e gli stereotipi sui quali si incolla e si appiattisce il corpo delle donne, nella società di oggi.

Parlare di corpi, di sesso, carne, umori, trasforma l'esperienza scrittoria in una via verso la conoscenza e la presa di coscienza della propria identità femminile, non solo sul piano letterario, come scrittrici, ma anche sul piano sociale e politico, come rivendicazione, attraverso la scrittura, del diritto a esistere nella specificità dell'essere donna.

*Ragazze che dovresti conoscere* diventa, a fine lettura, non più soltanto un invito bensì un imperativo, un atto dovuto, che serve a riabilitare l'immagine, anzi le infinite immagini, della donna come autrice e madre di se stessa, costruttrice della propria identità, in contrasto con un destino e una triste tradizione sociale, prima ancora che letteraria: rimanere nascoste, uccise.

"Questo dell'*absentia* è un concetto chiave per la scrittura femminile, la quale si dà come un lungo, continuo confrontarsi con chi non vuole o non sa esserci, con chi non c'è o è già stato" (Bigarelli, 2007:6).

La letteratura femminile oggi in Italia può fare molto non soltanto sul piano artistico ma anche sul piano sociale e politico, lasciando emergere il ruolo importante delle donne intellettuali, delle scrittrici, come portavoci di un universo femminile che rischia sempre di tornare nell'ombra, soffocato da modelli maschilisti e misogini.

"Questa umanità della donna sopportata in dolori e umiliazioni, quando avrà gettate da sé le convenzioni della esclusiva femminilità nelle metamorfosi del suo stato esteriore, verrà alla luce, e gli uomini che non la sentono oggi ancora venire, ne saranno

sorpresi e colpiti. Un giorno esisterà la fanciulla e la donna, il cui nome non significherà più soltanto un contrapposto al maschile, ma qualcosa per sé, qualcosa per cui non si penserà a complemento e confine, ma solo a vita reale: l'umanità femminile. Questo progresso trasformerà l'esperienza dell'amore, che ora è piena d'errore, la muterà dal fondo, la riplasmerà in una relazione intesa da uomo a uomo non più da maschio a femmina. E questo più umano amore somiglierà a quello che noi con lotta faticosa prepariamo, all'amore che in questo consiste, che due solitudini si custodiscano, delimitino e salutino a vicenda" (Rilke, 1989:74).

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Ragazze che dovresti conoscere*, Torino, Einaudi, 2004.

Bigarelli, A., *Conoscere, capire e amare la scrittura femminile: La lunga vita di Marianna Ucrìa di Dacia Maraini*, Sinestesie, Rivista di studi sulle letterature e le arti europee, (2007), pp. 1-9.

Brizio Skov, F., "Rosetta Loy e Lalla Romano: ritratto di due scrittrici contemporanee", Rivista di Studi Italiani, 2 (1996), pp. 206-212.

Curti, L., *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006, p.13.

Melandri, L.*, Quel raccontar femminile*, Lapis. Percorsi della riflessione femminile, Sezione aurea di una rivista,1998.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore,1972.

Orlando, F., *Lettura freudiana della "Phédre"*, Torino, Einaudi, 1971.

Petrignani, S., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984.

Rasy, E., *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori riuniti, 2000.

Rilke, R.M., *Lettere ad un giovane poeta*, Adelphi, 1989, p. 74.

Woolf, V.*, Le donne e la scrittura*, Milano, La Tartaruga, 2003.

Woolf, V., *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 2006, p.105.

SITOGRAFIA

Palladini, Irene, "Simona Vinci. Corpo io sono", Griselda On Line. Portale di letteratura. Internet 18/08/2013.

http://www.griseldaonline.it/temi/metamorfosi/simona-vinci-corpo-sono-io.html

# PRESENZA/ASSENZA DELLE PETRARCHISTE MARCHIGIANE

*Daniele Cerrato*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
La pubblicazione dei sonetti delle poetesse marchigiane Ortensia Di Guglielmo, Leonora Della Genga, Livia Di Chiavello, avvenuta nel 1580, ha dato avvio ad un dibattito tra i critici che considerano i testi dei falsi e quelli che non mettono in dubbio la loro veridicità. Nel nostro studio ci proponiamo di analizzare la presenza/assenza delle poetesse marchigiane nei testi di critica e nelle antologie della letteratura italiana. L'analisi del caso delle poetesse marchigiane permette di approfondire le motivazioni e i criteri che incidono nella costruzione del canone letterario delle scrittrici italiane nella cultura medievale.

The publication of the poems of "women poets of Marche" Ortensia Di Guglielmo, Leonora Della Genga, Livia Di Chiavello in the 1580, did start a debate among critics who consider the texts as false, and those who do not question their veracity.This study analyze the presence / absence of "women poets of Marche" in the critical texts and anthologies of Italian literature. The analysis of the case of "women poets of Marche" enable to explore the reasons and criteria that affect the construction of the literary canon of Italian women writers in medieval culture.

KEYWORDS
Poetesse, ginocritica, canone, letteratura italiana, medioevo.
Women poets, ginocritica, canon, italian literature, middle age.

La lunghezza del tempo, e la trascuraggine degli uomini poco apprezzatori di felici parti degl'ingegni elevati, ci ha privi della maggior parte, anzi quasi di tutte le divine composizioni di sì mirami donna. Di cui con grandissima fatica ho potuto trovare tre Sonetti, e due Quaternari d'un'altro, che per troppa vecchiezza non si è potuto leggere a pieno, ma da questi pochi ben si potrà conoscere l'eccellenza sua la quale pochissimi paragoni anco al tempo nostro ritrova (Scevolini, 1792: 148).

Frate Giovanni Domenico Scevolini, nelle sue *Delle Istorie fabrianesi*, denuncia così l'immeritato oblio che ha colpito molti dei testi di quella che, a ragione, reputa una delle più grandi poetesse del Trecento. Si tratta di Leonora Della Genga, poetessa di Fabriano.

Il testo di Scevolini, databile intorno alla metà del secolo XVI secolo, e, contenuto all'interno del libro di Giuseppe Colucci *Delle antichità Picene* del 1792,

costituisce probabilmente, il primo riferimento ad una delle poetesse appartenenti al cosiddetto gruppo di "petrarchiste marchigiane"[1].

Quello delle petrarchiste marchigiane rappresenta un esempio interessante per provare a ri-costruire un quadro delle scrittrici italiane nella cultura medievale e, in particolare, delle poetesse la cui presenza/assenza in altri testi di critica o di creazione ci svela, aldilà dei motivi esclusivamente letterari, uno scenario di scelte ideologiche e quindi di criteri che incidono nella costruzione dello stesso canone letterario.

La domanda alla quale vogliamo trovare una risposta è per quale motivo le poetesse marchigiane sono raccolte da alcuni studiosi, mentre altri preferiscono ignorarle. All'interno di questo dibattito, intorno alle petrarchiste marchigiane, che non può certo dirsi concluso, intervengono critici, studiosi, eruditi e ci troviamo di fronte a posizioni e giudizi spesso contrapposti, da chi considera questi testi "un falso d'autore", a chi non mette minimamente in dubbio la loro veridicità e appartenenza.

Scevolini nelle sue *Istorie* passa in rassegna i personaggi illustri della famiglia dei *Della Genga* e sottolinea come Fabriano, oltre a uomini celebri, potesse contare su grandissime donne.

Tra queste spicca Leonora Della Genga, di cui Scevolini esalta le qualità, definendola "il sole fra le altre stelle", se confrontata con le altre donne della famiglia, per quanto queste fossero "leggiadre, belle e virtuose". Leonora, continua Scevolini, fu "nipote di Gadolfino" e "compagna di età, di bellezza, di nobilissimo ingegno, di vena mirabile nella poesia volgare, di un'altra Fabrianese chiamata Ortensia, […] e fiorirono ambedue nel tempo di Petrarca, dalla cui gloria spronate si affaticarono di montare a quel grado in tal professione al quale niuno in quel solo secolo potè arrivare" (Scevolini, 1792: 149).

Gadolfino fu una figura molto importante della famiglia dei Della Genga, tra la fine del '200 e del '300 e successe al padre Simone, a capo del loro castello. Viene citato in vari documenti e cronache (ad es. ne *La Reggia Picena* di Pompeo Compagnoni) in merito a concessioni ed accordi con la repubblica di Fabbriano.

---

[1] Colucci, nell'introduzione della sua opera, ci offre maggiori informazioni su Scevolini e su come il testo sia arrivato nelle sue mani. Il manoscritto di Scevolini gli venne infatti consegnato dal signor Canonico Catalani. A proposito dell'epoca in cui visse Scevolini, alcuni studiosi come Claetif ed Echard sostengono sia vissuto nel secolo XIV, e così anche Tiraboschi, nella sua *Storia della Letteratura italiana*. Colucci sostiene trattarsi di un errore e osserva come Scevolini fosse di Bertinoro e non di Fabriano e lo Scevolini a cui alludono gli studiosi precedenti potrebbe essere un altro Scevolini, dal momento che viene ricordato con il nome di Francesco e non di Domenico.

L'Ortensia che cita Scevolini è Ortensia di Guglielmo, anche lei poetessa fabrianese a cui, come si vedrà, Leonora dedicherà due sonetti e di cui Andrea Gilio riporterà ben quattro sonetti nella sua *Topica Poetica* del 1580.

Il primo sonetto che Scevolini trascrive di Leonora è "Dal suo infinito amor sospinto Iddio". A proposito dello suo stile, ne sottolinea la novità e la considera l'inventrice di questa particolare forma di sonetto: "E questa maniera di far sonetti scherzando così perpetuamente con due voci non so se altri che lei l'usasse mai, onde mi condurrei di leggieri a credere che ella ne fosse stata inventrice" (Scevolini, 1792: 149).

Al primo sonetto, segue quello che nei secoli successivi diventerà il più significativo della poetessa marchigiana, soprattutto per quanto riguarda la querelle de femme: "Tacete o maschi a dir che la natura". Scevolini lo introduce così: "per difesa dell' onor delle donne, mostrando come elle riescono, o maggiori, o uguali agli uomini qualvolta si mettano a qualche onorato esercizio" (Scevolini, 1792: 149).

Viene quindi riportato il sonetto intitolato "Di smeraldi, di perle e di diamanti", che Leonora dedica ad Ortensia e dove la poetessa mostra "spirito alto eroico e sublime". Scevolini afferma di non volersi dilungare nel commento del sonetto, ma si dice certo che in molti, più esperti di lui, sapranno cogliere e celebrare il valore e la gloria di questa poetessa, come si evince chiaramente anche nell'ultimo sonetto riportato, "Coprite o muse di color funebre", scritto in occasione della morte di Ortensia, e al quale dice di aver aggiunto di propria mano le due terzine mancanti: "la quale nel sonetto, che qui di sotto io son per porre, non men chiaramente è per dimostrarsi , ancorché suoi sieno solamente i due quaternazzi, e da noi tutta via più indegno, e basso stile sieno stati aggiunti i terzetti. L'originale antico diceva per la morte di Ortensia Fabrianese sonetto della Sig. Leonora della Genga" (Scevolini, 1792: 149). Scevolini, riporta che alcuni anni dopo Ortensia, morì anche Leonora ed inserisce il sonetto "Leonora è spenta o sacri Pegasei" composto da lui stesso, con l'obiettivo di celebrarla.

I quattro sonetti di Leonora Della Genga, citati da Scevolini, saranno gli stessi, con alcune varianti, soprattutto per quanto riguarda la seconda terzina del quarto sonetto, che Andrea Gilio Da Fabriano pubblicherà nella sua *Topica Poetica*, insieme a quattro di Ortensia Di Guglielmo ("Io vorrei pur levar queste mie piume"; "Ecco signor, la greggia tua díntorno"; "Tema e speranza entro il mio cor fan guerra"; "Vorrei talor dell'intelletto mio"), e due di Livia da Chiavello ("Veggio di sangue umana tutte le strade" e "Rivolgo gli occhi spesse volte in alto").

Sarà proprio la scelta di Andrea Gilio da Fabriano di includere nella sua *Topica Poetica* (1580) i dieci sonetti delle tre poetesse più conosciute della sua regione, che darà corpo a questa generazione poetica tutta al femminile, alla quale si aggiungeranno, con il tempo, altri nomi e testi.

La *Topica poetica*, divisa in quattro libri, si presenta come un manuale dove l'autore analizza le caratteristiche, gli stili e le finalità dell'arte poetica e costituisce il risultato di una profonda ricerca storica e filologica. Nell'opera si analizzano, inoltre, i vari topici che contraddistinguono la poesia (luoghi, tempi, argomenti ecc.) e le figure retoriche più utilizzate. Gilio accompagna le sue dissertazioni con vari esempi poetici, soprattutto legati alla lirica petrarchesca. Proprio in conclusione al quarto libro, inserisce i testi di Leonora della Genga, Ortensia di Guglielmo e Livia Da Chiavello. Presentandole in un contesto ed in un opera con queste caratteristiche, Gilio si serve delle poetesse marchigiane per illustrare dei modelli stilistici e poetici di riferimento. Si tratta di un aspetto particolarmente importante e che già era stato utilizzato da Scevolini.

L'erudito fabrianese raccoglie questi sonetti senza nessun commento biografico o letterario, poichè le sue motivazioni erano già state enunciate nella sua opera precedente, *Due dialogi*, del 1564, nella quale tracciava il profilo di Ortensia da Guglielmo e Leonora De La Genga, sottolineando la loro affiliazione petrarchista. Gilio parla delle poetesse nel primo dialogo dove "si ragiona de le parti Morali e Civili appertenenti a Letterati Cortigiani, e ad ogni genere di gentil'huomo, e l'utile, che i Prencipi cavano dai Letterati". Di Leonora, nata dai Conti De La Genga dice che "faceva sonetti belli aparo di quelli del Petrarca". Di Ortensia, racconta che era figlia di un cittadino chiamato Guglielmo e che mandò a Francesco Petrarca il sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume". A questo sonetto Francesco Petrarca avrebbe risposto con il sonetto "La gola, il sonno e l'oziose piume" che, contrariamente a quanto credono molti commentatori di Petrarca, non è rivolto a Boccaccio ma alla poetessa di Fabriano. Ortensia, prosegue Gilio, scrisse "anco un bel Sonetto al Papa in Avignone, che dovelse tornare a Roma" (Gilio da Fabriano: 1564: 142). Si tratta di "Ecco Signor la greggia tua d'intorno". Anche la terza poetessa che comparirà nella *Topica,* Livia Da Chiavello, viene nominata come autrice di "certi bei sonetti" (Gilio Da Fabriano, 1564: 142).

L'esempio di queste poetesse serve ad Andrea Gilio per affermare: "Fabriano oltre molte artegiani ha sempre avuto uomini letterati dei quali ne sono stati senatori di Roma, podestà di Firenze, e d'altri onoratissimi luoghi. E di più ha Fabriano avuto donne letterate nella filosofia, in arte oratoria, e nella poesia" (1564: 141).

Anche se spesso vengono ricordate come "petrarchiste", e sicuramente ciò è dovuto al fatto che gli altri esempi che Gilio presenta sono liriche di Francesco Petrarca, le poetesse marchigiane non sono da considerarsi semplici imitatrici bensì innovatrici. Infatti, pur avendo punti in comune con le liriche del poeta aretino, a differenza delle petrarchiste del Cinquecento, non si occupano della tematica amorosa, che non compare in nessuno dei loro componimenti, sostituita da tematiche civili e politiche.

Un'affinità interessante con Petrarca si ricollega proprio alle tematiche civili. Nel sonetto di Ortensia Di Guglielmo "Ecco Signor la greggia tua d'intorno" che invoca il ritorno del Papa da Avignone, si ritrova una questione importante affrontata dallo stesso Petrarca attraverso le epistole inviate al Papa Benedetto XII (epistole I 2 e 5) e a Clemente VI (epistola II-V). Anche la scelta di occuparsi di questa tematica può perciò rappresentare un elemento di relazione ed affinità tra il poeta e il gruppo di poetesse marchigiane.

Certamente, il fatto di rappresentare un elemento di novità e rottura rispetto alla tradizione, ha determinato una mancanza di riconoscimento da parte della critica, che non ha voluto credere che siano state delle autrici a introdurre elementi di novità nella lirica petrarchesca. Nel 1635, Giacomo Filippo Tomasini, riporta nella sua opera *Petrarca redivivus* il nome di Giustina Levi Perotti di Sassoferrato, come autrice del sonetto "Io vorrei pur levar queste piume mie" che Giovanni Gilio attribuiva invece a Ortensia Da Guglielmo. Giacomo Filippo Tomasini, che aveva studiato teologia e che sarebbe diventato vescovo, aveva una grande passione per gli studi eruditi, e si dedicò soprattutto a biografie di scrittori e scrittrici. Scrisse una biografia intitolata *Vita di Laura Cereta*, scrittrice bresciana del Quattrocento, e ne curò un'edizione delle lettere. Si occupò anche di Cassandra Fedele, famosa erudita del Quattrocento, pubblicando le sue orazioni e le sue lettere, oltre alla sua biografia. Emerge chiaramente l'interesse di Tomasini nello studio e nell'approfondimento delle autrici. L'erudito si può collocare dunque in quella corrente di studiosi filogini che analizzano e danno visibilità alle opere femminili senza farsi condizionare da pregiudizi legati al sesso, come avviene per molti altri, che ignorano o liquidano frettolosamente la questione delle poetesse marchigiane.

Nel 1678, Gilles Menage (italianizzato con il nome di Egidio Menagio) nella sua opera *Mescolanze* inserisce un capitolo intitolato "Lezione d'Egidio Menagio sopra il sonetto di Messer Francesco Petrarca che incomincia *La gola*, e 'l sonno" e, dopo aver esposto le varie opinioni degli studiosi petrarchisti riguardo alla persona destinataria del sonetto, dichiara che nessuno ha colto nel segno, dal momento che il sonetto venne

scritto “alla Signora Giustina Levi Perotti da Sassoferrato in risposta a questo, da detta Signora scritto a detto Petrarca” (Menagio, 1692: 279). Dopo aver riportato il sonetto, ne giustifica la sua attribuzione, dal momento che “ciò si vede chiaramente, sì per le cose in questi due Sonetti contenute, che sono d’un istesso sentimento, sì per le medesime desinenze; anzi per le medesime voci poste in rima, fuor di una, che è quella d’*invita*” (Menagio,1692: 279). Menagio prosegue fornendo alcuni dettagli biografici riguardo a Giustina che “fu figliola d’Andrea Perotti e della nobilissima familia di Levis di Francia, se si ha da credere al Tomasini, nel suo *Petrarca Redivivus*, dove produsse detto Sonetto di Madonna Giustina” (Menagio, 1692: 279).

Le considerazioni di Egidio Menagio su Giustina Levi Perotti appaiono particolarmente significative perchè provengono da un erudito importante e apprezzato, che ha dedicato vari studi all’analisi dell’opera petrarchesca. Non si tratta, dunque, di affermazioni estemporanee ma inserite all’interno di un’analisi approfondita e articolata del sonetto in questione.

Nel 1689 Giovanni Cinelli, nella sua *Biblioteca volante*, introduce un nome nuovo nella lista delle poetesse marchigiane. Si tratta di Elisabetta Trebiani, di Ascoli, amica di Livia Del Chiavello. Cinelli riporta il sonetto “Trunto mio che le falde avvien che bacie”, che Elisabetta avrebbe scritto proprio a Livia. Della Trebiani, Cinelli dice che “ebbe stretta corrispondenza con Livia Chiavelli Signora e Principessa Di Fabriano” (1689: 318)

Nel sonetto di Elisabetta Trebiani il riferimento a Livia di Chiavello appare esplicito. L’autrice nei suoi versi si rivolge al Trunto (Tronto) fiume che attraversa le Marche e gli chiede, se per caso durante il suo corso si incontrasse con il torrente Giano che nasce proprio a Fabriano, “che annunzi en nome mio salute alla mia Livia perita d’onn’arte”.

Il suo sonetto sembra testimoniare, come già si evidenziava in quelli di Leonora Della Genga rivolti a Ortensia Di Guglielmo, una corrispondenza e uno scambio poetico tra il gruppo di scrittrici.

Maggiori notizie su Elisabetta Treb(b)iani le fornisce Giacinto Carboni Cantalamessa nelle sue *Memorie intorno ai letterati e gli artisti Della città di Ascoli nel Piceno* (1830). Cantalamessa, oltre a ricordare che Crescimbeni aveva inserito il sonetto nella sua *Storia della volgar lingua*, riporta che forse Elisabetta apparteneva alla famiglia di quel Meliadusse Trebbiani che fu podestà di Firenze e che sicuramente era la nipote di Pietro Trebbiani che ebbe l’incarico di Abbreviatore Apostolico. Riporta il

giudizio di Quadrio che in *Della Storia e della letteratura italiana* diceva di lei che "meritava fama immortale" (1744) e racconta di come oltre che poetessa fosse un abile guerriera e accompagnasse in abiti virili il marito Paolo Grisanti, per difenderlo da nemici e avversari. Questo particolare viene confermato anche da altri storici, come Giambattista Carducci che riporta che "fu poetessa e guerriera al finire del XIV secolo e fu lodata da tutti gli storici" (Carducci, 1853: 44).

Nel 1702, Giovanni Crescimbeni nella sua *Storia della volgar poesia* volume II, torna ad occuparsi del sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" e, appoggiandosi sulle testimonianze di Egidio Menagio e di Gilio da Fabriano, attribuisce all'autrice, sia essa Ortensia di Guglielmo o Giustina Levi Perotti, "il pregio di eccellente Rimatrice e tra gli ottimi seguaci del Petrarca", annoverandola nella metà del secolo XIV. Conclude, quindi, la sua analisi affermando che "bene è degna, che il Petrarca l'esortasse a seguitare a comporre, con certezza d'aver pochi pari, dicendo: *Pochi compagni avrai per l'altra via/ Tanto ti prego più gentile spirto,/non lassar la magnanima tua impresa* (Crescimbeni, 1702: 95).

Crescimbeni, a proposito di Ortensia di Guglielmo, afferma che fu amica di Leonora Della Genga e ribadisce, come già aveva fatto Scevolini, che quando Ortensia morì, Eleonora le dedicò un sonetto. Passa quindi ad analizzarne lo stile e ne sottolinea la grandezza poetica: "è così scelta ne'sentimenti, e chiude con tal vigore, che messo da parte il Petrarca, tutti gli altri (di quel tempo) si rimangono inferiori a questa Donna; della quale, come di Poetessa insigne ci maravigliamo, che tra i nostri scrittori non si faccia frequente menzione" (Crescimbeni, 1702: 92)

Per quanto riguarda Leonora Della Genga, Crescimbeni sembra ritenerla inferiore a Giustina Levi Perotti e Ortensia di Guglielmo, ma ne sottolinea lo stile "assai culto, e nobile, e non dissimile da quello d'ogni buon rimatore" e osserva come Leonora "onorò adunque quel felice secolo anch'ella" (Crescimbeni, 1702: 98-99).

Pochi anni più tardi, nel 1709, Agostino Gobbi pubblica a Bologna l'opera *Scelta di sonetti e canzoni dei più eccellenti rimatori di ogni secolo* dove inserisce solamente il testo "Io vorrei pur drizzar queste mie piume", attribuendolo ad Ortensia di Guglielmo, segnalando che viene tratto dalla *Topica poetica* di Andrea Gilio.

Nella terza edizione del 1727 "con nuova aggiunta" il testo in questa circostanza viene attribuito a Giustina Levi Perotti, specificando come venga citato dalle *Mescolanze* di Egidio Menagio, mentre di Ortensia Da Guglielmo viene proposto il testo "Ecco, Signor la greggia tua d'intorno", citato dai sonetti tratti dalla *Topica*

*Poetica* di Andrea Gilio da Fabriano.

Il fatto che Gobbi citi le fonti da cui riprende i sonetti, è importante, dal momento che sottolinea l'autorità di Gilio e di Menagio nell'ambito degli studi eruditi, e serve all'autore per garantire e avvalorare la sua opera.

Nel 1726 Luisa Bergalli nei suoi *Componimenti poetici delle più illustre rimatrici d'ogni secolo*, inserisce il sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" di Giustina Levi Perotti, due sonetti di Ortensia Di Guglielmo "Tema e speranza entro il mio cor fan guerra" e "Ecco, Signor, la greggia tua d'intorno" e il sonetto "Tacete, o maschi, a dir, che la Natura" di Leonora dei Conti Della Genga, e "Veggio di sangue uman tutte le strade" e "Rivolgo gli occhi spesse volte in alto" di Livia Del Chiavello. L'antologia di Luisa Bergalli, la prima realizzata da una donna e dedicata interamente ad autrici, non raggruppa le poetesse marchigiane ma segue un ordine cronologico, attibuendo ad ogni autrice una data: Giustina Lievi Perotti (1350), Ortensia Di Guglielmo (1350), Leonora De' Conti Dalla Genga (1360), Livia Del Chiavello (1380). Oltre alle poetesse marchigiane, compaiono per quanto riguarda il Duecento e il Trecento Nina Siciliana, che Bergalli riporta come "Ciciliana" (1290), Ricciarda De' Selvaggi (1308), Giovanna Bianchetti (1358), Santa Cat(t)erina da Siena (1377), Lisabetta Trebiani (1397).

Un altro nome all'elenco delle poetesse, deriva da una testimonianza di Giovanni Crescimbeni. Sempre nella sua *Storia della volgar poesia*, volume IV (1730), l'autore riporta le parole di Fra Buonaventura Roscetti da Matelica che, nella sua *Storia Fabbrianese*, dava notizia di Giovanna D'Arcangelo di Fiore da Fabriano, sottolineando come

> ebbe elevato ingegno, e componeva molto bene versi volgari, come colei che essendosi allevata da fanciulla con Livia di Chiavello Signora di Fabbriano, della quale fu donzella, n'aveva dalla sua Padrona imparata l'arte. Fra le sue qualità degne di memoria v'è quella di un ingegno fertilissimo d'invenzioni, e di varietà di concetti. Compose due Commedie […] l'una intitolata *La Fede,* […] e l'altra intitolata *Le Fatiche amorose*" (Crescimbeni, 1730: 216).

Si tratta di opere, prosegue l'autore, che si sono perdute, mentre Giovanna D'Arcangelo sarebbe morta non molto tempo dopo rispetto alla stessa Livia da Chiavello.

La notizia compare anche in Quadrio che ribadisce che fu "donzella di Livia Del Chiavello" e dice di lei che fu "d'ingegno alla poesia adattissimo" e "che morì non

molto dopo la detta Livia, che finì di vivere l'anno 1426" (Quadrio, 1744: 62).

Una conferma si trova nell'opera *Fiori poetici d'illustri donne fabrianesi*, pubblicato a Fabriano nel 1838 da Marianna e Luigi Ramelli Montani. In questa raccolta, oltre alle poesie delle autrici di Ortensia Di Guglielmo, Leonora Della Genga e Livia Del Chiavello viene inserito appunto un componimento in tre quartine di Giovanna Fiore intitolato "Apollo, che del tuo secondo lume", composto nel 1442 per celebrare l'arrivo a Fabriano dei coniugi Francesco Sforza e Bianca Visconti.

A proposito di Giovanna, si dice che fu figlia di Arcangelo e visse presso la corte dei Chiavelli e divenne damigella di Livia. Di lei si aggiunge che "merita ricordanza non tanto per pregevoli poesie sue quanto per le due Commedie *Le Fatiche amorose* e la *Fede*, a causa delle quali è giudicato doversi annoverare tra i più antichi comici italiani" (Ramelli Montani, 1838)

Le notizie riguardanti Giovanna Fiore rinforzano, ancora di più, l'idea di una generazione di poetesse, unite fra di loro da rapporti personali e culturali, permettendo di tracciare una linea di autoritas femminile, dove alcune autrici si presentano come maestre e modelli per altre. Un altro elemento importante che emerge nei *Fiori poetici* è il riferimento alla corte dei Chiavelli.

I Chiavelli erano, infatti, insieme ai Della Genga, la famiglia più potente di Fabriano nel Medioevo e con loro furono in stretto rapporto per questioni legate al castello del feudo di Genga. I conti Della Genga ne erano infatti diventati propietari dopo averlo acquistato nel 1090 dai monaci dell'abbazia di San Vittore delle Chiuse, attraverso un contratto di enfiteusi, che venne rinnovato nel 1215 a vantaggio del già citato Gadolfino, di cui fu nipote Leonora. Proprio questo castello fu spesso al centro della stipulazione di patti, concessioni tra i conti e la città e, a partire dal 1378, direttamente con i Chiavelli, che erano riusciti ad imporre la propria signoria, dopo essere stati a lungo feudatari del contado che venne assoggettato a Fabriano, quando nel 1234 era divenuto libero comune. Durante il Trecento, Fabriano svolse infatti un ruolo importante nella lotta tra Guelfi e Ghibellini e i Chiavelli, di parte Ghibellina, furono spesso al centro di scontri e contese. Proprio in questo contesto di lotte si può leggere e collocare un sonetto come "Veggio di sangue uman tutte le strade" di Livia del Chiavello che visse quegli anni come testimone diretta. I Chiavelli restarono al potere fino al tragico eccidio di cui rimasero vittime nel 1435. Questo episodio avrebbe portato al dominio di Francesco Sforza a cui Giovanna Fiore dedica il suo componimento, e poi all'annessione allo Stato Pontificio. I fatti che seguirono l'eccidio offrono un'ulteriore

testimonianza del'importanza della corte dei Chiavelli e della sua centralità nel panorama italiano. Infatti, mentre tutti gli uomini della famiglia vennero uccisi, le donne, dopo essere state rilasciate, trovarono accoglienza presso la corte Urbinate. Durante il potere dei Chiavelli, inoltre, la lavorazione della carta che fin dai secoli precedenti caratterizzava la città di Fabriano, venne implementata, come è attestato dal gran numero di gualchiere registrate come proprietà dei Chiavelli. È percio presumibile che i testi letterari che circolavano a Fabriano in quell'epoca fossero numerosi e questo favorì le possibilità di formazione per due giovani nobili come Leonora e Livia. Gli intensi contatti tra le famiglie dei Chiavelli e dei Della Genga avranno contribuito alla loro amicizia e affinità poetica.

Tutti questi elementi sembrano rinforzare le potenzialità di Fabriano come importante centro della cultura nel Duecento-Trecento, tanto da farne un area importante di riferimento insieme alla corte siciliana di Federico di Svevia, alla scuola bolognese e a quella di influenza toscana.

Tornando alle attestazioni delle poetesse marchigiane in opere raccolte ed antologie, una testimonianza interessante si trova ne "Le donne illustri" del 1776 di Francesco Clodoveo Maria Pentolini dove le poetesse fabrianesi vengono celebrate da numerose ottave.

Nel 1750, Angelo Mazzoleni, ne *Le rime oneste dei migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole*, tra i componimenti dei vari Guittone D'Arezzo, Dante, Petrarca, Cavalcanti, riporta il sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" a nome di Giustina Levi Perotti e vi fa seguire la risposta di Petrarca, e due sonetti di Ortensia di Guglielmo "Vorrei talor dell'intelletto mio" ed "Ecco, signor, la greggia tua d'intorno". Il libro di Mazzoleni, che conta su una ristampa moderna del 2009, assume particolare valore all'interno della nostra analisi, dal momento che l'autore non solo inserisce i testi delle due autrici in una raccolta poetica, ma, lo fa in un testo che si rivolge specificatamente alle scuole. I componimenti delle due poetesse vengono dunque scelti, non solo per il loro valore artistico, ma, anche per la loro funzione didattica. In particolare, il sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" che tratta del tema della creazione femminile, costituisce un modello e un chiaro invito alle donne a cimentarsi nella scrittura poetica, dal momento che, come osserva Mercedes Arriaga (2008), "pone anticipatamente, nella storia letteraria, il problema della donna che scrive, che si sente costretta dalla società che la circonda a lasciare la penna agli uomini".

Ortensia, Giustina e Livia compaiono anche nel *Parnaso italiano*, *ovvero*

*raccolta dei poeti classici italiani*, a cura di Andrea Rubbi, pubblicato nel 1784, mentre è assente Leonora Della Genga. Nella parte finale l'autore riporta anche alcune notizie sulle poetesse. A proposito di Ortensia si dice che "il suo stile vince il suo secolo ed il suo sesso", di Giustina che meritò l'amicizia del Petrarca e questi rispose al suo sonetto e avverte l'autore, "è bene che ciò si creda; ma io non mi fo mallevadore dei piccioli aneddoti", infine su Livia, si ricorda il giudizio di Tiraboschi, il quale dubitava dell'esistenza di queste poetesse ma Rubbi conclude dicendo: "io lascerò che i lor versi decidano l'ingrata questione" (Rubbi, 1784: 349-50).

Nel 1808, anche Robustiano Gironi, ne la sua *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII*, riporta il sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" e riferendosi a *Le Mescolanze* di Egidio Menagio, lo attribuisce a Giustina Levi Perotti, sottolineando come alcuni lo credano però di Ortensia di Guglielmo.

All'interno del dibattito intorno alle poetesse marchigiane un fatto significativo è rappresentato dal riferimento da parte di Ugo Foscolo al sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" nei suoi *Vestigi della storia del sonetto italiano* pubblicato nel 1816.

Foscolo, nelle note alla sua opera, sottolinea come "è gran lite fra critici se Giustina Levi Perotti da Sassoferrato, contemporanea del Petrarca, abbiagli intitolato il seguente sonetto, nel quale gli propone il problema se a donna si disdica l'aspirare a fama di poetessa" (Foscolo 1816: 56) Dopo aver riportato il sonetto, e aver sottolineato l'utilizzo della troncatura "ir" come sinonimo di andare, che rappresenta un elemento di novità e per questo potrebbe sembrare posteriore, Foscolo conclude dicendo: "ad ogni modo gli eruditi ne fanno merito alla Giustina. Certo è che il sonetto *La gola, il sonno e le oziose piume* fu dal Petrarca scritto per le rime in risposta a questo; e sciolse il problema galante ch'egli era" (Foscolo, 1816: 57).

Dal riferimento dell'autore emergono due elementi importanti: il primo è il fatto di associare nuovamente alle poetesse marchigiane una novità stilistica e lessicale ("ir" per "andare") e di considerare dunque i testi delle poetesse marchigiane degni di rappresentare un modello significativo all'interno dell'evoluzione del sonetto, il secondo è dare per certo il fatto che Petrarca abbia scritto il suo sonetto in risposta a "Io vorrei pur drizzar queste mie piume". Tale affermazione, considerando che il sonetto di Petrarca venne composto non più tardi del 1374 (data della sua morte), farebbe definitivamente cadere l'ipotesi ventilata da alcuni critici, di una falsificazione per mano di un autore del Cinquecento (Gilio, Scevolini etc).

Del 1823 è la raccolta *Scelta di poesie italiane d'autori antichi*, curata da Antonio Buttura, che tra i testi dei pochi autori del Trecento citati (Dante, Cino Da Pistoia, Buonaccorso Montemagno, Giovanni Boccaccio) include tre testi di autrici di questo periodo, uno di Ricciarda Da Selvaggi "Gentil mio sir lo parlare amoroso" e due di Ortensia Di Guglielmo, "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" ed "Ecco, signor, la greggia tua d'intorno".

Ne la *Storia del sonetto italiano,* pubblicata nel 1839, le poetesse marchigiane vengono riunite. Dopo aver presentato il sonetto di Petrarca "la gola, il sonno e l'oziose piume", ed aver chiarito che alcuni fra i critici lo considerano una risposta a Giustina Levi Perotti, compare un capitolo intitolato "Ortensia di Guglielmo, Giustina Levi Perotti- ec." che comprende "Ecco signor la greggia tua d'intorno" della prima e "Vorrei pur drizzar queste mie piume" della seconda mentre vengono citate, inoltre, Livia Di Chiavello, Eleonora Della Genga, Elisabetta Trebbiani.

Sempre nello stesso anno, si pubblica *Scelte di poesie liriche, dal primo secolo della lingua fino al 1700*, dove compaiono i due sonetti "Vorrei talor dell'intelletto mio" ed "Ecco Signor, la greggia tua d'intorno" di Ortensia Di Guglielmo, "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" di Giustina Levi Perotti, e "Veggio di sangue uman tutte le strade" di Livia Del Chiavello.

Nel *Parnaso Classico Italiano* Tomo LXXXVI, nella parte specifica dedicata ai lirici del secolo secondo, cioè dal 1301 al 1400, pubblicato nel 1841, compaiono i due sonetti "Vorrei talor de l'intelletto mio" e "Ecco, Signor, la greggia tua d'intorno" di Ortensia di Guglielmo e "Io vorrei pur drizzar queste mie piume". I sonetti sono accompagnati da una breve introduzione che riassume il dibattito intorno alla veridicità dell'esistenza di queste poetesse, citando detrattori come Tiraboschi e studiosi come Quadrio, Crescimbeni e Mazzoleni che invece non dubitano della loro esistenza e ne lodano i versi e le capacità artistiche.

Nel 1843, nel libro di Cesare Cantù *Parnaso italiano,* dove si propone una selezione delle più importanti poesie della letteratura italiana, compare una sezione a cura di Antoine Ronna dal titolo *Gemme, o Rime di poetesse italiane antiche e moderne*, che richiamandosi alla raccolta di Luisa Bergalli afferma: "noi non ci proponemmo di dar saggi, come in essa, di tutte o di quasi tutte le insigni rimatrici; ma solo di cogliere qua e là fiorellini di grata fragranza a' nostri lettori stranieri". Si raccolgono, quindi, alcuni testi delle poetesse marchigiane come "Ecco Signor, la greggia tua d'intorno" e "Tema e speranza entro il mio cor fan guerra" di Ortensia Di Guglielmo, "Io vorrei pur

drizzar queste mie piume" attribuito in questa circostanza a Giustina Levi Perotti, "Rivolgo gli occhi spesse volte in alto" di Livia Del Chiavello.

È interessante osservare come in tutte queste raccolte ed antologie, che sono abbastanza numerose soprattutto nel corso del '800, difficilmente si ripetano gli stessi sonetti. Il sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" viene attribuito in alcuni casi ad Ortensia e in altri a Giustina e vi sono sonetti più presenti rispetto ad altri. Questo presuppone che i vari editori, pur partendo dal corpus iniziale proposto da Gilio, non si siano limitati a riportarli ma li abbiano scelti, a seconda del loro gusto personale o della tematica affrontata. Si può ad esempio osservare una predilizione per i temi politici e generali, e va sottolineato come il sonetto protofemminista "Tacete o maschi a dir che la natura" di Leonora della Genga non compaia in nessuna di queste antologie, se si esclude la *Storia Letteraria delle donne italiane* di Edoardo Magliani del 1885.

In quest'opera, si dividono le scrittrici dei secoli XIII e XIV in tre gruppi: petrarchiste, erudite e religiose, anche se storia e realtà si mescolano, presentando poetesse reali insieme a personaggi di fantasia.

Magliani, quando tratta delle autrici del Trecento, sottolinea l'importanza dell'influenza della lirica di Petrarca e osserva come "tutte le donne, che coltivarono la poesia, lo studiarono, lo predilessero, l'amarono, lo seguirono senz'altro" (Magliani, 1885: 59-60). L'autore si sofferma, in particolar modo, su alcuni sonetti delle poetesse marchigiane e li commenta, cercando di contestualizzarli. A proposito di "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" osserva, "quanto triste fossero le condizioni di quella società, e quanto più fatali tornassero allo stato e all'educazione della donna, le inclinazioni del cui animo, accoppiate talvolta ad eletto ingegno ed a meravigliosa energía, come in Giustina Levi Perotti, la mostravano anelante a rompere i suoi ceppi" (Magliani, 1885: 62). Così per il sonetto "Tacete, o maschi, a dir che la natura" di Leonora Della Genga dove emerge "una più energica ed ardita protesta" (Magliani, 1885: 62). Tratta, quindi del sonetto di Ortensia Di Guglielmo "Ecco, Signor, la greggia tua d'intorno" e accenna a "Tema e speranza entro il mio cuor fan guerra" e "Vorrei talor de l'intelletto mio", della stessa autrice. Di Livia del Chiavello, di cui riporta il sonetto "Rivolgo gli occhi spesse volte in alto", e cita "Veggio di sangue uman tutte le strade", Magliani afferma: "a me sembra che Livia del Chiavello possieda un più profondo sentimento ed una chiara coscienza della realtà, che la circonda" (Magliani, 1885: 66). Concludendo la sua analisi Magliani, tra le imitatrici del Petrarca ricorda anche Elisabetta Trebiani, ma si limita a dire che fu "donna ammirata più per la su valentia nel trattare le armi […] che

pel suo ingegno poetico (Magliani, 1885: 66).

Il testo di Magliani risulta certamente interessante perchè rispetto alle antologie precedenti dedica maggiore spazio all'analisi dei testi, ma, nella sua *Storia letteraria delle donne italiane*, la questione delle poetesse marchigiane avrebbe forse meritato un maggior appprofondimento filologico e critico.

La presenza e l'interesse verso le poetesse marchigiane nei testi novecenteschi[2] è scarso e i testi delle scrittrici di questa generazione compaiono solo in due antologie italiane[3], senza approfondimenti filologici e analisi critiche. Ne *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800* di Jolanda de Blasi, pubblicato nel 1930, l'autrice propone quattro testi, uno per ogni poetessa e ciascuno reca un titolo esplicativo: "Può la donna coltivare la poesía?" per il testo "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" di Giustina Levi Perotti, "Contre le discordie italiane" per il sonetto "Veggio di sangue uman tutte le strade" di Livia Del Chiavello, "Invoca il ritorno della sede papale da Avignone a Roma" per il sonetto "Ecco Signor la greggia tua d'intorno" di Ortensia di Guglielmo ed infine "In difesa dell'eccellenza delle donne" per il sonetto "Tacete, o maschi a dir che la natura" di Eleonora Della Genga.

Anche nel piccolo volumetto *Antiche poetesse italiane dal XIII al XVI* (1953) di Giovanni Scheiwiller, vengono riportati alcuni dei loro testi. Questa raccolta è molto interessante perchè si concentra su un arco di tempo relativamente breve ed oltre ai testi delle poetesse marchigiane include Nina Siciliana, Compiuta Donzella, Selvaggia Dei Vergiolesi, Giovanna Bianchetti dei Buonsignori e per quanto riguarda il Trecento un testo anonimo che attribuisce a "un'incerta rimatrice". Soprattutto questa ultima attribuzione risulta particolarmente importante, perchè si contrappone al criterio di e della critica tradizionale che suole assegnare i testi anonimi ad autori maschili anche quando il soggetto del componimento è una donna, sostenendo trattarsi di finzione poetica.

Negli ultimi decenni non si sono realizzati studi riguardo alle poetesse marchigiane, l'interesse si è limitato ad un ambito locale, ad esempio, attraverso

---

[2] Le scrittrici marchigiane Un testo importante di consultazione, che tra le varie notizie bio-bibliografiche raccoglie anche quelle sulle poetesse marchigiane, è il dizionario in due volumi "Poetesse e scrittrici" realizzato da Maria Bandini Buti nel 1941.

[3] I sonetti delle poetesse marchigiane si trovano citati anche nell'opera di Guido Marcoaldi, Sonetti di tre poetesse fabrianesi del secolo 14: [Ortensia di Guglielmo, Eleonora della Genga e Livia Chiavelli], Tip. Riunite, Cortona, 1914. Lo stesso autore che specificatamente dedica a Eleonora Della Genga, un'opera intitolata *I conti della Genga: Eleonora Della Genga*, Tip. Riunite, Cortona, 1914.

l'organizzazione di incontri realizzati nella città di Fabriano.

Nell'ambito degli studi di filologia italiana realizzati fuori dal territorio nazionale, un importante contributo è rappresentato dall'articolo del 2008 "Le petrarchiste marchigiane: un giallo letterario" della Professoressa ordinaria di Filologia italiana dell'Università di Siviglia Mercedes Arriaga Flórez, che nel 2012 ha pubblicato il volume *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querella de las mujeres* dove, oltre ad uno studio critico delle poetesse, compare, grazie anche alla collaborazione di Maria Rosal Nadales, la prima traduzione al castigliano di alcuni dei loro testi.

A fianco di coloro che danno visibilità nel corso dei secoli ai testi delle poetesse marchigiane e sostengono la loro veridicità, troviamo un numero più esiguo di studiosi che negano la loro esistenza e considerano i loro testi una falsificazione.

L'idea di gruppo o generazione letteraria, come sottolinea Mercedes Arriaga (2008) viene segnalata proprio dai critici che considerano le poetesse una montatura.

Gli autori che negano l'esistenza delle poetesse sembrano guidati più che da un rigore filologico da una misoginia che non gli permette di accettare che esistettero donne poetesse di valore già a partire del secolo XIV.

Apostolo Zeno, nelle sue "Note" alla *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Fontanini, trattando dell'opera di Andrea Gilio da Fabriano, lo accusa di campanilismo dicendo: "a lui non è bastato di esaltar la sua patria col suddetto *Discorso,* che ancora in fine della sua *Topica* ha voluto singolarizzarla col darle tre brave rimatrici, viventi a' tempi del Petrarca, cioè Leonora Dei Conti della Genga, Ortensia di Guglielmo e Livia Chiavelli, della quali si leggono X sonetti, a dir vero, bellissimi e che sembrano usciti tutti di una buccia e scritti nel secolo del medesimo Gilio (1753: 231).

Alessandro Tassoni, nelle sue *Considerazioni,* analizzando il sonetto di Petrarca "La gola il sonno e l'oziose piume", riporta la notizia che, secondo alcuni, con questo sonetto Petrarca avrebbe risposto a quello che "dicono essergli stato scritto da una Donna da Fabriano, o da Sassoferrato" (Tassoni, 1762: 15). Cita quindi il sonetto ma in poche righe conclude: "Ma nè questa ha sembianza di Poesia di Donna, e di Donna di quell'età, e di quel secolo rozzo, nel quale gli uomini stessi, ch'avevano in questa professione credito, e fama, s'avanzarono così poco" (Tassoni, 1762: 15).

Nelle sue conclusioni, Tassoni sembra dimenticare che in quel secolo che lui definisce "rozzo" nella vicina Francia, continua la tradizione delle trobadoritz che, a partire dal secolo XII, si dedicano alla poesia nelle varie corti. Le motivazioni di

Tassoni verranno riprese da altri critici come Tiraboschi che dedica un capitolo della sua *Storia della letteratura* a le "Donne lodate come valorose rimatrici".

Dopo aver trattato di Caterina Da Siena, a proposito delle poetesse marchigiane, Tiraboschi scrive: "Alcune altre donne veggiam nominate che in questo secolo fatte ese pur poetesse o dall'amore, o dal Desiderio di fama verseggiarono con qualche nome. Ma vi ha luogo a dubitare che la più parte di cotai rime siano state composte più tardi assai che non sembra, e attribuite a tai donne che o non mai vissero al mondo, o non mai poetarono" ( 1789: 596). Poi, dopo aver citato i nomi delle poetesse, conclude dicendo

> Io non contrasterò a queste donne il nome di poetesse; ma vorrei che un tal onore fosse lor confermato dalla testimonianza di scrittori e di poeti contemporanei. Una donna che facesse de'versi, dovea allora sembrare un prodigio; e dovea perciò risvegliare in molti la brama di tramandarne il nome alla posterità. Or io non trovo che di alcuna di queste donne sinor nominate si faccia menzione da alcuno degli scrittori che visser con loro, e non posso perciò fare a meno di non dubitare che l'alloro poetico sia troppo ben fermo sulla lor fronte (1789: 597).

Poco più avanti, Tiraboschi ammetterà che su Giovanna Bianchetti Bonsignori si hanno testimonianze più certe e si dirà disposto a credere al fatto che sia esistita. In realtà, le testimonianze che riportano notizie riguardo a Giovanna Bianchetti consistono soprattuto in cronache locali (Tiraboschi cita, ad esempio, la *Cronaca Italiana di Bologna* di Muratori). Si tratta della stessa tipologia di fonte che riporta notizie anche sulle poetesse marchigiane, ma, in quel caso, non è ritenuta attendibile. Ammettendo dunque l'esistenza di Giovanna Bianchetti, Tiraboschi, inconsapevolmente, avvalora anche l'ipotesi dell'esistenza delle scrittrici marchigiane.

Anche Giosuè Carducci nel "Discorso preliminare", della sua raccolta *Rime scelte di Cino da Pistoia e di lirici minori del Trecento*, si occupa delle poetesse marchigiane e spiega perché ha deciso di non includerle nel volume:

> Ma il coraggio non ci mancò, o meglio, ci venne meno la cavalleria verso le gentili donne Ortensia di Guglielmo, Giustina Levi Perotti, Giovanna Bianchetti, Leonora Della Genga: alla cui fama di poetesse e di poetesse forbitamente petrarcheggianti, parendoci debole appoggio la *Topica* cinquecentesca di Andrea Gilio e le *Mescolanze* del secentista e francese Menagio, escludemmo i loro sonetti. L'amore della critica ci scusi qui la gentilezza. Ognun sa, per quanto di poche lettere fornito, come gli eruditi del secolo XVI facilmente per antiche spacciassero rime e prose forgiate da loro o lor amici e con quanta franchezza nelle veramente antiche mettesser le mani per rabberciarle al gusto del tempo" (Carducci, 1862: 49).

Carducci ritorna sull'argomento nella sua edizione de *le Rime* di Petrarca del 1876, quando si occupa del destinatario del sonetto petrarchesco "La gola il sonno e l'oziose piume" e esclude che possa essere una risposta al sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" di Giustina Levi Perotti, sebbene "ci credè a minutaglia dei raccoglitori17di rime, de' biografi e critici di seconda mano, e anche qualche uomo serio" (Carducci: 1876: 4). Prosegue escludendo che il sonetto possa essere stato scritto da Ortensia Di Guglielmo e conclude con lo stesso tono di superiorità e livore mostrato in precedenza:

> Me ne dispiace per il bel sesso: ma di cotesta nidiatella di gentildonne poetesse non c'è memoria veruna del secolo XIV o del seguente, non c'è vestigio nei codici; e chiunque si conosca un poco di lingua e di poesia italiana non può dubitare un momento che tutti quei puliti sonetti non sieno, come di quello indirizzato al P. pensava già il T., un bel pasticcio di un cinquecentista (Carducci: 1876: 4)[4].

In ogni caso, riporta il sonetto e aggiunge "per erudizione il nome delle apocrife gentildonne e i capoversi degli apocrifi sonetti ad esse attribuiti". Carducci dice di non aver inserito le poetesse per "amor della critica", ma. non porta nessuna prova per sostenere la sua scelta, limitandosi a dire che Andrea Gilio e Menagio costituiscono "debole appoggio" e facendo riferimento a Tassoni come fonte autorevole sull'argomento. Stupisce la critica a Gilio e Menagio, dal momento che si tratta di due eruditi importanti e da molti ritenuti fonti attendibili. Menagio, in particolare, viene citato dallo stesso Carducci in altre circostanze (ad esempio per quanto riguarda *l'Aminta* di cui l'autore francese fu il primo commentarista) e lo stesso Tassoni, nei suoi studi petrarcheschi, cita più volte Menagio come fonte autorevole.

Un altro studioso che interviene nel dibattito è Augusto Borgognoni che, ne "Rimatrici italiane ne' primi tre secoli", delineando così il contesto italiano del tempo:

> Le donne italiane di que' secoli, anche le nobili ed eleganti da tutto quello che sappiamo, non pare aspirassero al vanto di letterate e di poetesse. Molto erano qui da noi i costumi pubblici e i privati disformi dai costumi di Provenza, dove le avvenenti e balde castellane vivevano sur un piede d'uguaglianza co' Trovatori che le faceva spesso andare incontro, esse per le prime, all'amore di quelli; dove le colte e cortesi

[4] Con "P." Intendasi Petrarca e con "T. " Tassoni.

donne erano use da quanto gli uomini, di cantare i propri amori senza paura e senza veli (Borgognoni, 1886: 210).

Borgognoni si appoggia su queste ragioni per sostenere che Nina Siciliana e Compiuta Donzella non sono mai esistite e, lo stesso ragionamento, abbastanza semplicistico, applicherà anche alle poetesse marchigiane, dal momento che le tematiche che emergono nei loro testi contraddicono i costumi dell'epoca in cui vivono.

Dopo essersi occupato di Cino da Pistoia e dei versi attribuiti a Selvaggia Vergiolesi, introduce così la questione delle poetesse marchigiane: "passeremo a una vera falsificazione o meglio a un bel mazzetto di falsificazioni di versi muliebri" (Borgognoni, 1886: 215)

Dopo aver riportato il noto sonetto di Giustina/Ortensia, aver citato le parole di Tassoni e di Carducci, a sostegno dell'ipotesi della falsificazione, e aver negato anche l'esistenza di Elisabetta Trebiani, conclude: "Ma dunque- si domanderà- nei primi due secoli della letteratra italiana non c'è da trovare nessuna poetessa o rimatrice che sia? Con certezza no: mi dispiace di non poter dare una risposta più piacevole, ma io proprio non posso farci altro: e sa il cielo se io lo farei! (1886: 218).

Un obiezione consistente all'autenticità dei testi delle poetesse marchigiane è, infine, quella di Medardo Morici, nel suo articolo "Giustina Levi-Perotti e le petrarchiste marchigiane" (1899).

L'autore sostiene che "la causa, per cui il buon Gilio disseppellì dall'oblio immeritato le tre Poetesse, fu quella di far dichiarare città la sua Fabriano" (Morici, 1899: 14). Quella che Morici indica come il motivo della pubblicazione nel 1564 dei primi due sonetti e l'accenno a Livia Di Chiavello, non spiegherebbe però il motivo della pubblicazione a distanza di ben sedici anni, di altri otto sonetti. Contemporaneamente, Morici, trattando dell'opera di Scevolini *La storia di Fabriano*, pur dovendo ammettere l'esistenza di notizie riguardanti le famiglie Della Genga e dei Chiavelli, ritiene che l'autore dei sonetti di Leonora Della Genga e forse anche degli altri, possa essere lo stesso Scevolini, o addirittura il Cardinale Silvio Antoniano, che era soprannominato "poetino" e che fu anche critico de *la Gerusalemme liberat*a. Questi potrebbe, secondo Morici, aver composto i versi intorno ai dieci anni di età. L'attribuzione del sonetto "Io vorrei pur drizzar queste mie piume" a Giustina Levi Perotti, spetterebbe, secondo Morici, a Monsignor Torquato Perotti che lo avrebbe fatto inserire nel *Petrarca Redivivus* di Tomasini. Si tratterebbe, anche in questo caso di ragioni campanilistiche, volte a dar prestigio alla propria famiglia, anche se è difficile

credere che uno studioso attento e scrupoloso come Tomasini non abbia verificato la notizia fornitagli dal cardinal Perotti.

L'accanimento di Morici colpisce soprattutto quando conclude con queste parole sprezzanti, la sua analisi: "Sradicate così, una buona volta, dal campo delle lettere nostre tutte queste male piante parassitarie che erano abbarbicate al lauro sempre verde di Francesco Petrarca" (Morici, 1899: 29).

Si tratta di toni simili a quelli che avevano usato Carducci e Borgognoni e, anche in questo caso, le parole di Medardo Morici appaiono come un tentativo di difendere e ribadire una supremazia maschile nell'ambito della poesia, come se ammettere l'esistenza di poetesse contemporanee del Petrarca, che in alcuni casi scambiano con lui testi, vorrebbe dire sminuire il valore del poeta aretino.

Stupisce un attacco di questa portata da parte di Medardo Morici, professore originario di Arcevia, (provincia di Ancona) ad un gruppo di poetesse della sua regione, le Marche, ma di un paese vicino a Fabriano (25 km) e alla stessa Sassoferrato (13 km). Non a caso, Morici, nel suo articolo insiste sul fatto che erroneamente le poetesse siano state considerate di Fabriano, particolare superfluo ai fini della tesi che vuole dimostrare, ossia che queste poetesse non siano mai esistite. Lo stretto connubio che lega Morici ad Arcevia emerge chiaramente dalle opere e agli studi che il professore dedicò alla sua città natale e gli omaggi che questa gli tributò, basti pensare all'inventario dei beni ecclesiastici ritrovati nella chiesa di S. Girolamo chiamata l'Heremita, di cui gli venne fatto dono nel giorno delle sue nozze e che porta la seguente dedica: "Al professore Medardo Morici di Arcevia nel di delle sue nozze con la gentile signorina Amelia Merlini di Firenze: questa patria memorie insieme con gli auguri sinceri d'ogni felicità". Dietro le argomentazioni di Morici, si potrebbe, quindi, nascondere la volontà di non concedere una supremazia poetica ad un comune vicino al suo e quindi celare le proprie ragioni campanilistiche, di cui accusava Scevolini, Gilio da Fabriano, e il cardinal Perotti.

Dopo aver presentato i vari studi, riguardo alle petrarchiste marchigiane, possiamo formulare alcune considerazioni.

Gilio da Fabriano parla dei versi delle poetesse come qualcosa di noto, soprattutto nell'ambito locale, ed è per questo che non cita fonti. Se davvero avesse voluto creare un falso, come alcuni lo accusano, avrebbe probabilmente inventato una fonte da cui aveva tratto i testi, o il ritrovamento di un manoscritto. Se davvero fosse lui l'autore di questi dieci componimenti perché avrebbe aspettato ben sedici anni, il tempo

che intercorre tra la pubblicazione dei Dialogi (1564) e la Topica Poetica (1580) per pubblicare gli altri otto componimenti? Inoltre, quando scrive *I Dialogi* dice chiaramente a proposito di Livia Del Chiavello ("de la quale se n'ha certi bei sonetti"), facendo dunque riferimento ad un corpus più ampio rispetto ai due sonetti che pubblicherà nella Topica, corpus che una cerchia di lettori, probabilmente già conosce.

Anche la cronaca sociale e altre fonti, dimostrano l'esistenza delle poetesse e delle loro famiglie e vi sono testimonianze della loro attività di scrittrici. La presenza della famiglia dei Della Genga, dei Chiavelli e dei Perotti nell'ambito fabrianese è attestata in moltissimi documenti e lo stesso Morici, scettico sulle altre poetesse, a proposito di Leonora Della Genga, porta prove che ne confermano l'esistenza.

Dal punto di vista della storiografia letteraria, è interessante osservare come i criteri e le categorie che si utilizzano per l'analisi degli autori maschili di questi secoli, che risultano all'interno di correnti letterarie ben strutturate come ad esempio Dolce stil Novo, Poesia Toscana, Poesia Siciliana ecc..) non si applicano alle poetesse.

Le teorie di Sharon Wood e Letizia Panizza (2000), a proposito della letteratura scritta da donne, troverebbero conferma in queste differenze rispetto alla cronologia e alla geografía, che risulta inesistente nel caso delle poetesse, che ricoprono indiscriminatamente un arco di tempo di tre secoli e non vengono accomunate in base alla loro provenienza regionale.

La tendenza generale dei critici, infatti, quando si tratta di analizzare i contributi delle poetesse di questi secoli, è quella di accomunarle e sovrapporle, spesso affiancandole anche a personaggi letterari, senza tenere conto delle varie differenze che le contraddistinguono e senza fare emergere una chiara suddivisione cronologica, geografica e per stili e temi letterari.

Riunire le varie poetesse dei secoli XII-XIII-XIV in un unico gruppo indifferenziato, significa considerare la loro presenza e le loro opere come frutto della casualità e non di un percorso determinato fatto di incontri, scambi ed influenze reciproche, con altre autrici italiane e/o europee e i loro testi. La critica tradizionale, che non riesce a cogliere le possibili relazioni biografiche/geografiche/tematiche tra le poetesse di questi secoli, di conseguenza, le esclude da un canone letterario che risulta costruito su gruppi poetici ben definiti e chiusi.

Nel Duecento e Trecento italiano si riconoscono le mistiche e le loro opere, ed appare particolarmente strano che non vi siano scrittrici di poesia, soprattutto pensando alla situazione europea.

Il canone è un meccanismo che non ammette la etereogenità e le poetesse marchigiane sono escluse per la loro atipicità, per costituire un elemento di rottura rispetto al modello sociale e poetico del tempo. D'altronde la novità che queste scrittrici portano, attraverso il recupero di una tradizione classica per tematiche e stile, parrebbe coincidere con l'inizio dell'Umanesimo in Italia, del quale lo stesso Petrarca è un anticipatore. Si tratta dunque di approfondire ulteriormente lo studio delle poetesse marchigiane come gruppo, analizzando le relazioni stilistiche e le analogie testuali tra i loro componimenti per poter non solo ribadire la loro esistenza, ma, per trasformare la loro assenza in una presenza importante nella storia della letteratura italiana.

BIBLIOGRAFIA

Anonimo, *Delle donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo,* Roma, s. a.,

Anonimo, *Storia del sonetto italiano corredata di cenni biografici e di note storiche, critiche e filologiche,* Guasti, Prato, 1839.

Arriaga Flórez, Mercedes, "Le scrittrici marchigiane: un giallo letterario", *Studi Umanistici Piceni,* n. XXVIII, Istituto internazionale di Studi Piceni, Sassoferrato, 2008

Arriaga Flórez, Mercedes, Cerrato, Daniele, Rosal Nadales, Maria, *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querella de las mujeres*, Arcibel, Sevilla, 2012.

Bergalli Gozzi, Luisa, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo,* Antonio Mora, Venezia, 1726.

Borgognoni, Adolfo, "Rimatrici italiane nei primi tre secoli" in *Nuova Antologia,* III serie, vol. IV, fasc. XIV, Roma, 1886

Buttura, Antonio, *I quattro poeti italiani: Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, con una scelta di poesie italiane dal 1200 sino ai nostri tempi,* Lefevre, Paris, 1833.

Cantalamessa Carboni, Giacinto, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nei Piceno*, Tip. di Luigi Cardi, Ascoli, 1830.

Carducci, Giambattista, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, 1853, ristampa anastatica, Arnaldo Forni Editore, Fermo, 1987.

Carducci, Giosué, *Rime scelte di Cino da Pistoia e di lirici minori del Trecento, con una prefazione di Giosue Carducci*, Collez. Diamante Barbera, Firenze, 1862.

Carducci, Giosué, *Rime di Francesco Petrarca. Sopra argomenti storici e morali e diversi*, Tipografia Francesco Vigo, Livorno, 1876.

Cinelli, Giovanni, *Biblioteca volante,* Volume 4, Firenze-Napoli, 1677-1682.

Crescimbeni, Giovanni Mario, *Storia della volgar poesía*, Volume II, Basegio, Venezia, 1702.

Crescimbeni, Giovanni Mario, *Storia della volgar poesía*, Volume IV, Basegio, Venezia, 1730.

De Blasi, Jolanda, *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800,* Nemi, Firenze, 1930.

Foscolo, Ugo, *Vestigi della storia del sonetto italiano dal 1200 al 1800*, Zurigo, 1816.

Gilio Da Fabbriano, Giovanni Andrea, *Due dialogi*, Per Antonio Gioioso, Camerino, 1564.

Gilio Da Fabbriano, Giovanni Andrea, *Topica poetica di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nella quale con bell'ordine, si dimostrano le parti principali, che debbono avere tutti quelli, che poetar disegnano. Et oltre di questo, si insegna a conoscere, il genere, i luoghi topici, e con bel modo, ancora le figure,* Oratio de' Gobbi, Venezia, 1580

Gironi, Robustiano, *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1808.

Gobbi, Agostino, *Scelta di sonetti e canzoni dei più eccellenti rimatori di ogni secolo*, Costantino Pisarri, Bologna, 1709.

Gobbi, Agostino, *Scelta di sonetti e canzoni dei più eccellenti rimatori di ogni secolo*, Presso Lorenzo Baseggio, (3ªed), 1727.

Magliani, Edoardo, *Storia letteraria delle donne italiane,* Napoli, 1885.

Marcoaldi, Guido, *Sonetti di tre poetesse fabrianesi del secolo XIV* (Ortensia di Guglielmo, Eleonora della Genga e Livia Chiavelli), Tip. Riunite, Cortona, 1914

Mazzoleni, Angelo, *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni scelte ad uso delle scuole con annotazioni ed indici utilissimi.* Tomo primo [-secondo]. - In Bergamo : appresso Pietro Lancellotto, (1ª ed.) - 2 volumi, 1750.

Mazzoleni, Angelo, *Rime oneste de' migliori poeti*, Kessinger Publishing, Whitefish, 2009.

Menagio, Egidio, *Mescolanze,* Reinerio Leers, Rotterdam, 1692.

Morici Medardo, *Giustina Levi Perotti e le Petrarchiste Marchigiane.* Pistoia, 1899.

*Parnaso Italiano*, *ovvero raccolta dei poeti classici italiani*, a cura di Andrea Rubbi, Tipografia Antonio Zatta efigli, Venezia, 1784.

*Parnaso classico Italiano*, tomo LXXXVI, *Lirici del secolo secondo, cioè dal 1301 al 1400*, Giuseppe Antonelli Editore, Venezia, 1841

Quadrio, Francesco Saverio, *Della storia e Della ragione di ogni poesia*, vol 2, 1744, Francesco Agnelli, Milano.

Ramelli Montani, Marianna e Luigi (ed.), *Fiori poetici d'illustri donne fabrianesi sul talamo nuziale dei nobili sposi Eleonora degli Abbati Trinci da Foligno e Niccolo Serafini da Fabriano,* Fabriano, Crocetti, 1838.

Ronna, Antoine, "Gemme, o Rime di poetesse italiane antiche e moderne", in Cantù, Cesare, *Parnaso italiano,* Baudry, Paris, 1843.

Scevolini, Giovanni Domenico, "Dell'Istoria di Fabriano" in Colucci, Giuseppe, *Antichitá Picene,* Fermo, 1792, XVII,

Scheiwiller, Vanni (ed.), *Antiche poetesse italiane dal XIII al XVI secolo*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano, 1953,

Tassoni, Alessandro*, Le rime di Francesco Petrarca*, Bartolommeo Soliani pubblico Stampatore, Modena, 1762.

Tiraboschi, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, Tomo V, Dall'anno MCCC fino all'anno MCCCC, parte seconda, Società Tipografica, Modena, 1789 (1ª ed. 1772).

Tomasini, Giacomo Filippo, *Petrarca Redivivus*, a cura di Massimo Ciavolella e Roberto Fedi, traduzione di Edoardo Bianchini e Tommaso Braccini, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2004 (1ª ed. 1635).

Zeno, Apostolo, "Note" in Fontanini, Giusto, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Presso Giambattista Pasquali, Venezia, 1753.

# LA MUJER EN TIEMPOS DE CÓLERA: TRES MUJERES GESTORAS DE LA INDEPENDENCIA DE AMÉRICA LATINA

*Karín Chirinos Bravo*

*Università di Catania*

ABSTRACTS

En la independencia de América Latina las mujeres participaron de manera decidida, incluso en acciones militares y de liderazgo. Sin embargo, conquistada la independencia en el siglo XIX, los estados nacientes crearon a sus héroes nacionales. Durante este proceso surgieron y se perfilaron los rostros de los hombres que habían forjado la emancipación de España, pero ninguna mujer mereció tal reconocimiento. Recién a finales del siglo XX la presencia femenina en el proceso emancipatorio, y en la construcción de las naciones empezó a tener registro en nuestra historia. He decidio analizar el papel de las mujeres en los procesos de independencia "tiempos de colera" a la luz de las investigaciones que muestran cómo en ese nuevo entorno de cambios y de revuelta social la mujer despliega sus herramientas en defensa de una independencia social y personal y lo haré a través de la presentación de tres figuras femeninas: La ecuatoriana, o mejor dicho un alma latina, Manuela Sáenz (1797-1856), la franco peruana Flora Tristán (1803-1844) y la peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909).

In deeply patriarchal societies which radically restricted the opportunities available to women from across the social spectrum, the protagonists of the struggle for Independence were, in their overwhelming majority, men. However, women did play a significant role in the Wars. They assumed supporting, non-combinative roles, but they also donned military uniforms and fought on the battlefield and as part of guerrilla campaigns. Manuela Sáenz (1797-1856), Flora Tristán (1803-1844) and Clorinda Matto de Turner (1852-1909), are just three examples of these stereotype-shattering women.

KEYWORDS

Independencia, colonias, participación política, factor decisivo, estructura social blanca de dominación, patriota, indígena.

Wars of Independence, colonies, political participation, watershed, white-dominate structure of society, *patriot*,native.

Quisiera hablar en este congreso de "*hazañas positivas*" realizadas por mujeres en tiempos difíciles como el período de las independencias en América Latina para recordar lo grande que somos y podemos seguir siéndolo si tratamos de romper ciertos "esquemas o muros sociales de poder" construidos a lo largo de los años solamente para relegarnos como mujeres a papeles secundarios en la construcción de nuestra historia, la historia del mundo global actual en desarrollo.

Los prejuicios en torno a las mujeres que se desvían del papel asignado para ellas por la cultura, obviamente, encubren verdades que ponen en cuestión valores pretendidamente inamovibles, pese a que la historia ofrece ejemplos de talentosos «hombres de estado» femeninos, como Catalina de Rusia, quien ejerció el poder con más sensatez que sus predecesores; y antes de ella, otras mujeres quienes también demostraron capacidad dirigente, valor y coraje en la guerra, virtudes consideradas viriles. Pero no me voy a detener en notables antecedentes recogidos por la historiografía feminista; tan solo subrayaré que esto fue posible porque hubo momentos en la historia en que las mujeres encontraron condiciones favorables para desarrollar su inteligencia. Uno de esos momentos es el siglo XVIII, el de las luces, periodo europeo con el que coincide el proceso de la independencia de las colonias españolas en América y que funda la modernidad histórica.

La amplitud de miras del momento trae como consecuencia la necesidad de libertad en los individuos y en los pueblos, y en especial en las mujeres. En ese ambiente fue propicio el desarrollo de la inteligencia femenina hasta el punto de que en París, entonces capital cultural de Europa, las mujeres alcanzaron gran prestigio entre filósofos, artistas y hombres de ciencia. Ellas abrieron los salones donde los acogieron en sus tertulias, animando el debate y posibilitando la difusión de ideas. Interlocutoras de lujo, éstas eran consideradas iguales a nivel intelectual y espiritual, obviamente solo entre las clases altas, y en pocos casos entre quienes se ganaban la vida desempeñando un oficio.

Al Siglo de las Luces se asoman próceres de la independencia americana, como Francisco de Miranda y Simón Bolívar. En sus viajes por Europa conocieron un mundo en el que no era extraño que una mujer vistiera uniforme militar y despachara los asuntos de Estado, como la célebre Catalina de Rusia. Sin duda hay paralelismos entre la emancipación de las mujeres y la independencia de las colonias, un tema que abre un amplio campo de investigación y que a partir de la figura de Manuela Sáenz (1797-1856), nuestra primera protagonista, arroja luces sobre el lugar de las mujeres durante la colonia y su reubicación en el nuevo orden, tras la independencia, ya que al final de la guerra, en el reparto del poder, las redujeron al espacio doméstico y en muchos casos se les pagó con el olvido y el destierro sus servicios a la patria.

Sabemos que el papel de ellas no se redujo a apoyar a sus maridos o a seguirlos hasta el frente de batalla, sino que fue mucho más activo y que en las tertulias agitaron las banderas independentistas y constituyeron una pieza clave en la campaña de guerra

desde Nueva España, pasando por la Nueva Granada hasta el Virreinato del Río de la Plata.

El discurso oficial en la historiografía nos dice que la traducción de los «Derechos del hombre», formulados por la revolución francesa, hizo tomar conciencia en América de la opresión y de la necesidad de libertades. Lo que *no nos dice* el discurso oficial es que los «Derechos del hombre» tienen su correlato femenino y que una mujer llamada Olimpia de Gouges (1748-1793) protestó por el desprecio a los derechos de la mujer. Su encarcelamiento y ejecución por parte del despotismo jacobino demostraron el fracaso de ese intento igualitario y el largo camino que esperaría a las mujeres en el reconocimiento de sus derechos.

Al concluir la independencia de América Latina en el siglo XIX, asentadas ya las bases de los estados nacientes, se inicia la creación de los héroes nacionales y se comienzan a divulgar sus figuras entre la población para fomentar el patriotismo y el nacionalismo. Durante este proceso surgieron y se perfilaron los rostros de los hombres que habían fraguado la emancipación de España, pero ninguna mujer mereció tal reconocimiento, a pesar de que las mujeres —sobre todo las de clases populares— comienzan a ser vistas como símbolo de resistencia . He decidio analizar el papel de las mujeres en los procesos de independencia "tiempos de colera" de los países de Hispanoamérica porque la relevancia de la mujer en el proceso emancipador de las naciones americanas en el siglo XIX y, por lo tanto, en la formación de estos países, ha quedado al margen en los estudios dándole sólo un lugar en el ámbito privado presentando a éstas en su función de esposas, hermanas o hijas que sirven en la lucha como enfermeras, cocineras o costureras que bordan banderas. En este espacio espero revisar estos roles a la luz de las investigaciones que muestran cómo en ese nuevo entorno de cambios y de revuelta social la mujer despliega sus herramientas en defensa de una independencia social y personal y espero hacerlo a través de la presentación de 3 figuras femeninas hispanoamericanas: La ecuatoriana, o mejor dicho un alma latina, Manuela Sáenz (1797-1856), la franco peruana Flora Tristán (1803-1844) y la peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909) van a ser las protagonistas de estas páginas. Son tres nombres principales que jalonan, con las armas y las letras, el largo proceso de independencia política y cultural de América que se extiende durante todo el siglo XIX: En ese contexto internacional debe situarse la figura de la primera protagonista de esta presentación Manuela Sáenz, quien participó en la causa patriótica, no por ser la amante de Simón Bolívar, ya que antes de conocerlo se había unido a las luchas

independentistas, sino precisamente por lo que él encarnaba: el sueño de unas naciones libres. Su cultura, su conciencia de una identidad americana, así como el papel que le correspondió en la construcción de las nuevas repúblicas se refleja en la correspondencia con Simón Bolívar. Y es que desde muy joven había colaborado en la campaña del Perú por lo que el general San Martín la condecoró con la orden de «Caballeresa del Sol», insignia de la nueva nobleza republicana que también le fue otorgada a otras 111 mujeres en Lima. Pero el nombre de Manuela Sáenz fue borrado por quienes estaban interesados en maquillar una historia llena de miserias que ella puso en evidencia: las conspiraciones contra Bolívar, los intentos de asesinato, la traición de sus compatriotas y las calumnias de que fue objeto por parte de sus detractores.

Manuela fue una pieza fundamental porque se enfrentó a los enemigos del Libertador cuando una fracción de su ejército se sublevó en Lima negándose a cumplir la nueva constitución. La leyenda dice que, vestida de hombre, a caballo, pistola en mano, entró en uno de los cuarteles insurrectos en defensa de Bolívar. Por todo ello hizo temblar a muchos generales que la temían y odiaban a la vez. Ella era consciente de que no se aprobaba su conducta, que hombres y mujeres se escandalizaban de sus aventuras, y se defendía criticando la hipocresía de una sociedad que, tras las buenas formas, ocultaba muchos de los vicios que señalaban en ella.

Pero la sociedad quiteña, a la que pertenecía, reparó más en sus faltas que en sus cualidades morales y en su talento. El historiador Alfonso Rumazo González (1903-2002) reacciona contra el estigma que distorsiona su imagen, ofreciendo un perfil más ajustado. Para él, Manuela era «una mujer que se conducía en la hora difícil en la misma forma que hubiera procedido el Libertador. Le sobraba genio; sólo faltaron hombres que la secundasen». Sin embargo, en las memorias del general O'Leary se suprimió el volumen donde se habla de los amores de Bolívar y Manuela, exactamente el volumen 56 titulado "Correspondencia y documentos relacionados con la señora Manuela Sáenz" que muestra la estimación que por ella expresaban jefes y particulares y la parte que tomaba en los asuntos de la política. Estas páginas desaparecieron de los archivos de Santa Fé de Bogotá. Solo quedaron los rumores y un silencio que se rompió con la publicación de las memorias del francés Jean Baptiste Boussingault en 1897, quien le dedica unas cuantas páginas. Pese a la campaña de silencio, de Manuela se supo en Europa, pero donde también se alimentó lamentablemente una leyenda impregnada de exotismo. Personalidades que la visitaron en el declive de su vida, como Melville (1819-1891) o Garibaldi (1807-1882) vieron en ella «una reina». Esto indica que más

allá de las adversidades se imponía una gran personalidad. El escritor peruano, Ricardo Palma (1833- 1919) que le dedica unas páginas en sus *Tradiciones peruanas*, dirá que era «una mujer-hombre», «una mujer superior»; para las tropas, «la Generala»; para los campesinos de las aldeas por donde pasa el ejército libertador, «una marimacho».

El antropólogo e historiador Victor W. Von Hagen (1908-1985) en *Las cuatro estaciones de Manuela* (1953) resume así las circunstancias de su vida:

"Manuela había mantenido a Quito en agitación durante toda su primera juventud; había sido un torbellino. Tenía un genio manifiesto para descubrir las debilidades humanas [...] Nunca había sido humilde ni mostrado el recato de la doncella. Era agresiva, decidida y voluble: alegre, sensible, de genio vivo y valiente según soplara el viento".

Desde luego, se comprendía la razón de todo esto: era un ser al que nadie aceptaba, una bastarda, sin posición alguna en la sociedad. Pero ella era en realidad una dama de sociedad, conspiradora y revolucionaria. En resumen, en Manuela todo fue piedra de escándalo, desde su nacimiento hasta sus primeros amoríos, su matrimonio con el inglés y su relación adúltera con Bolívar. Obviamente, tras la muerte de Bolívar, se le cerrarán todas las puertas, incluso las de su ciudad natal. Así la vemos asediada por unos, criticada por otros, y en el ocaso de su vida Manuela se refugia en Paita, ante la inmensidad de un océano, llamando a sus perros con los nombres de los enemigos de Bolívar. Acaso para conjurar los males se valió del humor, como suelen hacerlo quienes son capaces de estar por encima de las mezquindades humanas. Quizás estos versos de Pablo Neruda (1904-1973) sean el más bello homenaje a lo que fue su vocación americana: «¿Quién vivió? ¿Quién vivía? ¿Quién amaba? / ¡Malditas telarañas españolas! / En la noche la hoguera de los ojos ecuatoriales, / tu corazón ardiendo en el basto vacío: / así se confundió tu boca con la aurora. / Manuela, brasa y agua, columna que sostuvo / no una techumbre vaga sino una loca estrella. / Hasta hoy respiramos aquel amor herido, / aquella puñalada de sol en la distancia». Pablo Neruda, «Retrato», *La insepulta de Paita (1961*).

Para abordar las hazañas de las otras dos protagonistas, es preciso comenzar apuntando que en las últimas décadas se ha ido fraguando un proceso que ha permitido ganar importantes espacios de reflexión para el tema que nos ocupa, tal y como se puede comprobar en la ya considerable bibliografía dedicada a la historia de la mujer en Hispanoamérica. Desearía entonces poder contribuir a ese proceso de protagonismo femenino en los anales hispanoamericanos con una nueva aportación sobre la acción de

las citadas mujeres con el propósito de exponer dos ideas que no solo sintetizan el papel por ellas desempeñado, sino que aglutinan, en general, el papel de la mujer en la historia occidental desde el siglo XIX. La primera de esas ideas es bien conocida, y es que el activismo de las mujeres y sus reivindicaciones de igualdad con respecto a los hombres ha ido unido históricamente a la crítica por ellas realizada a la discriminación racial de las minorías, como la población negra o indígena. Así, al igual que en el mundo anglosajón fueron las sufragistas las que demandaron la abolición de la esclavitud, iniciada con la defensa de la libertad de la población negra en Estados Unidos, en el Perú es una mujer, Clorinda Matto de Turner (1852-1909), la que a finales del siglo XIX pone en el ámbito público la discriminación racial de los indígenas peruanos y su situación de humillante explotación y servidumbre. La segunda cuestión de la que quisiera partir como ya lo dije antes explica el olvido al que se sometió a las mujeres principales de la emancipación hispanoamericana cuando este proceso se dio por concluido y los tradicionales grupos marginados de la sociedad —indígenas y mujeres—, que sirvieron a la causa independentista, fueron devueltos a la esfera de exclusión social —del poder y del saber— que habían ocupado durante los siglos del coloniaje. En el caso de las mujeres, fueron nuevamente recluidas en sus hogares o en los conventos, relegadas del escenario público que les había servido para conseguir una emancipación que no solo era la de sus respectivos pueblos sino también la de su propia individualidad, y, en el caso de las grandes protagonistas, casi siempre desterradas, exiliadas y calumniadas para así borrar toda huella de su memoria. De esta manera la cuestión igualitaria que sirvió de base ideológica a las revoluciones burguesas se diluyó con la toma del poder por parte de los criollos ilustrados, que hicieron recaer el pasado colonial sobre estos grupos marcados nuevamente por la exclusión, el olvido o el silencio. Ello derivó en un hecho que no podemos pasar por alto, y es que aquellas excepcionales mujeres que conquistaron los grados militares como fruto de los conocimientos y energía puestos en defensa de la emancipación, cuando consiguieron salir del silencio fue solo para ser recuperadas como en el caso de la primera Manuela Sáenz como la amante del libertador Bolívar.

La célebre franco peruana Flora Tristán (1803-1844) nacida en Francia en 1803 y sobrina del último virrey del Perú, fue una de las primeras utopistas decimonónicas, fue la gran inconforme, la precursora del feminismo y de las reivindicaciones obreras a través de la cuales, como recuerda Vargas Llosa, se adelantó con su obra *La unión obrera* de 1843, a la idea que Marx lanzaría seis años después, en 1848 en su *Manifiesto*

*comunista*: la gran unión internacional de los trabajadores para lograr la justicia y la igualdad.

Flora Tristán escribió en *Unión Obrera,* "Todas las desgracias del mundo provienen del olvido y el desprecio que hasta hoy se ha hecho de los derechos naturales e imprescriptibles del ser mujer". En esta obra describe cómo "el mejoramiento de la situación de miseria e ignorancia de los trabajadores" es fundamental, porque "todas las desgracias del mundo provienen del olvido y el desprecio que hasta hoy se ha hecho de los derechos naturales e imprescriptibles del ser mujer". Para Flora la situación de las mujeres se deriva de la aceptación del falso principio que afirma la inferioridad de la naturaleza de la mujer respecto a la del varón. Este discurso ideológico hecho desde la ley, la ciencia y la iglesia margina a la mujer de la educación racional y la destina a ser la esclava de su amo. Hasta aquí el discurso de Flora es similar al del sufragismo, pero el giro de clase comienza a producirse cuando señala cómo negar la educación a las mujeres está en relación con su explotación económica: no se envía a las niñas a la escuela "porque se les saca mejor partido en las tareas de la casa, ya sea para acunar a los niños, hacer recados, cuidar la comida, etc...", y luego "A los doce años se la coloca de aprendiza: allí continúa siendo explotada por la patrona y a menudo también maltratada como cuando estaba en casa de sus padres.” Flora dirige su discurso al análisis de las mujeres más desposeídas, de las obreras. Y su juicio no puede ser más contundente: el trato injusto y vejatorio que sufren estas mujeres desde que nacen, unido a su nula educación y la obligada servidumbre al varón, genera en ellas un carácter brutal e incluso malvado. Para Flora, esta degradación moral reviste la mayor importancia, ya que las mujeres, en sus múltiples funciones de madres, amantes, esposas, hijas, etc... "lo son todo en la vida del obrero", influyen a lo largo de toda su vida. Esta situación "central" de la mujer no tiene su equivalente en la clase alta, donde el dinero puede proporcionar educadores y sirvientes profesionales y otro tipo de distracciones.

En consecuencia, educar bien a la mujer (obrera) supone el principio de la mejora intelectual, moral y material de la clase obrera. Flora, como buena "socialista utópica", confía enormemente en el poder de la educación, y como feminista reclama la educación de las mujeres; además, sostiene que de la educación racional de las mujeres depende la emancipación de los varones. Hecho que hasta la fecha se sigue recogiendo en las declaraciones de principios de los movimientos feministas

En su viaje al Perú entre 1833 y 1834 conoció a la “Mariscala” Francisca Zubiaga (1803-1835) justo antes de la partida de ésta al destierro, y la impresión que le causó la «ex presidenta» determinó su decisión de convertirse en la inigualable activista social y política que protagonizó la batalla por la libertad de la mujer y la justicia desde su regreso a París en 1835 hasta el año de su muerte, en 1844.

Tras su estancia en Perú, la franco peruana escribió la obra que más fama le ha dado, *Peregrinaciones de una paria* (1837), en la que trazó el retrato más vivo de la incipiente historia de la república peruana independiente, y en cuyo último capítulo, titulado «La expresidenta del Perú», relata el inolvidable encuentro entre estas dos grandes mujeres, dejando así, a través de la escritura, el último retrato del trágico final, entre el destierro y la enfermedad, de la Mariscala.

En el proemio a sus *Peregrinaciones,* titulado «A los peruanos», Flora Tristán se permitió dirigirse a sus «medio compatriotas» para realizar una dura crítica sobre la organización social del Perú independiente, fundamentalmente sobre la pervivencia de las lacras de la Colonia, sus instituciones, su sociedad feudal y violenta, con el fin de corregir sus defectos más sobresalientes: la desigualdad endémica, la corrupción de las costumbres, la falta de educación y el agravamiento de todos estos problemas tras la Independencia. Reivindicaciones en las que, por supuesto, incidió en la necesidad de educación de ambos sexos.

Todas estas ideas tendrían su continuidad en el pensamiento de nuestra última protagonista, Clorinda Matto de Turner, la primera novelista peruana que inauguró el indigenismo literario con su obra principal, *Aves sin nido*, de 1889, un alegato étnico-social en el que planteó un programa para la regeneración del indio peruano. Con esta obra, nuevamente era otra mujer la que se adelantaba al gran defensor del indigenismo y fundador del socialismo peruano en 1928, José Carlos Mariátegui (1894 -1930), puesto que se anticipó a la idea de este último según la cual «la solución del problema del indio tiene que ser una solución social», y fue la primera que criticó el abuso del poder de las elites no indígenas, la discriminación racial, la depresión educacional, la marginación socioeconómica de los indígenas, las humillaciones y vejaciones cometidas en la sierra con las mujeres por parte de las elites gubernamentales y eclesiásticas.

La elección de Clorinda Matto para este trabajo sobre mujeres gestoras de las independencias latinoamericanas, parte de la constatación de que la emancipación en el Perú, lejos de haberse completado en 1824, hizo pervivir las instituciones, los prejuicios y las injusticias de la Colonia, tanto con los indígenas como con las mujeres. Y no fue

hasta las últimas décadas del siglo XIX cuando escritoras como Clorinda Matto llevaron a la escena pública, desde el ámbito literario, una dura crítica a esas desigualdades y a la degradación moral del país. Además, a través de esa crítica estas intelectuales estaban originando una incipiente independencia cultural que hasta el momento no se había acometido y que resultaba imprescindible en un proceso histórico que, a fines del siglo XIX, permanecía fiel a las estructuras coloniales, tan solo enmascaradas por un cambio de protagonistas, españoles por criollos. Las reivindicaciones sociales de igualdad racial y entre hombres y mujeres eran por fin enfocadas como los dos retos principales de la sociedad. Y fueron las mujeres quienes en Perú, junto con Manuel González Prada (1844 -1918), denunciaron por primera vez esas lacras y las lanzaron a la sociedad, lo que les produjo no pocos ataques e injurias.

En el artículo “El problema primario del Perú” José Carlos Mariátegui, la recuerda como una «mujer singular». Dirijamos la mirada al problema fundamental, al problema primario del Perú. Digamos algo de lo que diría ciertamente Clorinda Matto de Turner si viviera todavía. Este es el mejor homenaje que podemos rendir los hombres nuevos, los hombres jóvenes del Perú, a la memoria de esta mujer singular que, en una época más cómplice y más fría que la nuestra, insurgió noblemente contra las injusticias y los crímenes de los expoliadores de la raza indígena.

En definitiva, Clorinda Matto puso las bases para democratizar la idea de igualdad con su indigenismo en una sociedad ya independiente. Merece recordarse, además, la conferencia que leyó en el Ateneo de Buenos Aires, en 1895, con el título «Las obreras del pensamiento en América del Sud», Clorinda Matto evocó a las escritoras latinoamericanas, —en sus palabras— verdaderas heroínas que «luchan, día a día, hora tras hora, para producir el libro, el folleto, el periódico, encarnados en el ideal del progreso femenino». Y lo hizo reconociendo una deuda a la mujer silenciosa y resignada que cruzó barreras de siglos repitiendo apenas, con miedoso sigilo, las mágicas palabras: libertad, derecho.

Ya en pleno siglo XX, la escritora Magda Portal aglutinó toda esta tradición feminista en un nuevo activismo social formulado tanto desde el ámbito político como desde el ámbito literario. En su ensayo *El aprismo y la mujer* (1933), en cuya primera parte —«Posición de la mujer peruana»— expresa su reconocimiento a nuestras protagonistas, Flora Tristán y Clorinda Matto de Turner entre otras, esto supone una justa recuperación, en clave de herencia, de la acción y el pensamiento de estas grandes mujeres de la historia. Esta recuperación desde el siglo XX es la mejor muestra de una

andadura histórica de las mujeres que, en su pertinaz oposición a las más cruentas formas de exclusión, consiguieron trazar en el Perú, desde su historia independiente, el camino hacia la igualdad social; una utopía que, lejos de ser realidad en el siglo XXI, continúa moviendo la acción y la pluma de las grandes obreras de la libertad y del pensamiento en América Latina y en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA


Amorós, C., De Miguel Álvarez,A., *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización,* Madrid*,* Minerva, 2005, 3 volúmenes.

Boussingault, Jean-Baptiste., *El Salto del Tequendama – Historia de Manuelita Sáenz*. Memorias. Volumen 3. Trad. Alexander Koppel de León. 1892. Bogotá, Banco de la República, 1985. pp. 107-126.

Mariátegui, J.C., *Las memorias de Isidoro Duncan* (*Variedades*, Lima, 17 de julio de 1929), en *El artista y la época*.

Mariátegui, J.C., *El problema primario del Perú*, en *Peruanicemos el Perú*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1970.

Mariátegui, J.C., *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, Era, 1996.

Matto de Turner, C., *Aves sin nido*, en *Las mejores novelas de la literatura universal*, Tomo 22, *Siglo XIX. La novela hispanoamericana*, Benito Varela Jácome (ed.). Madrid, Cupsa, 1983.

Matto de Turner, C., *Las obreras del pensamiento Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902.

Neruda, P., *La insepulta de Paita: elegía dedicada a la memoria de Manuela Sáenz, amante de Simón Bolívar.* Cantos ceremoniales/Ceremonial Songs. Trad. María Jacketti. Pittsburg, PA., Latín American Literary Review Press, 1996. pp. 18-55.

Palma, R., *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar S.A, 1964.

Portal, M., *El aprismo y la mujer* , Perú, Editorial Cooperativa Aprista Atahualpa ,1933, pp.75.

Rumazo González, A., *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador,* Buenos Aires, Almendro y Nieto, 1945, 313 p.

Tristán, F., *La unión obrera*, París, 1843.

Vargas Llosa, M., *El paraíso en la otra esquina*, México, Alfaguara, 2003, 485 pp.

Von Hagen, V., *Las cuatro estaciones de Manuela Sáenz: los amores de Manuela Sáenz y Simón Bolívar* (1952). Trad. Ramón Ulía. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia Editores, 1980.

## ALBA CORALLI: UNA DONNA MODERNA CHE HA CONTRIBUITO A *FARE L'ITALIA*

*Laura Ciccarelli*
*UNED*

ABSTRACTS
Una storia scritta con l'inchiostro invisibile quella delle donne e dell'Unità d'Italia. Una trama fitta e sottile di presenze operose, generose, importanti anche se taciute, come spesso accade all'agire femminile. Le donne sono presenti attivamente nel processo risorgimentale e vi contribuiscono con atteggiamenti diversi, coraggiosi e innovativi, con scelte di libertà. Ma se le donne ci sono e fanno, una perpetrata omertà della storia e degli storici, non rende loro giustizia. Ecco perché la protagonista della mia storia é Alba Coralli.

A history written in invisible ink that of women and the Unification of Italy. A plot thick and thin attendance industrious, generous, important though unspoken, as often happens to acting feminine. Women are involved actively in the process of the Risorgimento and will contribute with different attitudes, brave and innovative, with choices of freedom. But if women are there and do it, there was a silence perpetrated by the history and historians, so as not do them justice. That's why the protagonist of my story is Alba Coralli, an Italian woman who has contributed to the struggle for liberation and independence of the italian people.

KEYWORDS
Liberazione, Indipendenza, Italia, Educazione, Passione
Freedom, Independence, Italy, Education, Passion

PREMESSA

Nel primo Ottocento le donne furono presenti in una straordinaria varietà di atteggiamenti e di scelte coraggiose e innovatrici, tanto da segnare una decisa evoluzione culturale e spirituale, che testimonia una partecipazione piena alla dimensione civile del vivere. Se pure non ebbero visibilità nel processo diretto e nella vita pubblica, furono un gruppo numeroso, di diverse estrazioni sociali, e si dimostrarono tenaci, determinate, con idee e progetti da realizzare, impegnate direttamente nelle cospirazioni ma anche nelle lotte vere e proprie, anche se in genere con funzioni di organizzatrici o d'infermiere, passate poi, dopo l'Unificazione dell'Italia, a ruoli di impegno sociale a beneficio delle donne e dell'infanzia, per il riscatto sociale delle classi disagiate, per l'organizzazione e la promozione dell'educazione. Tuttavia, ancora oggi, gli studi sul Risorgimento, certamente non numerosi, faticano a riconoscere l'importanza reale del loro operato. Ma basta pensare

ai salotti intellettuali e all'opera concreta di diffusione delle idee risorgimentali, accoglienza degli esuli, infermeria, fondazione di scuole e istituti professionali, asili per gli orfani, studio di problemi sociali e del lavoro, a cui presero parte Cristina Trivulzio, Nina Schiaffino Giustiniani, Clara Maffei, Teresa Casati Confalonieri, Teresa Agazzini, Giulia Calame, Giulia di Barolo, Ernesta Bisi, Jessie White Mario, Margaret Fuller Ossoli, Costanza d'Azeglio, Anna Maria Mozzoni, Elena Casati Sacchi, Luisa Solera Mantegazza, Emilia Peruzzi, Antonietta De Pace, o al combattimento vero e proprio di Cristina Trivulzio, o di Anita Ribeiro Garibaldi, per capire che esse consegnano alla storia e al futuro dell'Italia un patrimonio di valori morali e civili che accompagnerà il faticoso percorso dell'Unità. Sono solo alcuni dei tanti nomi di donne italiane che collaborarono accanto agli uomini del Risorgimento, determinate a costruire un paese in cui riconoscersi e trovare espressione. Io vi voglio parlare di una di queste donne: Alba Coralli.

CENNI BIOGRAFICI

Alba Coralli nasce a Casteggio in provincia di Pavia nel 1818 da una famiglia borghese ed è la prima di quattro sorelle. Stranamente alla sua epoca Alba e le sorelle vengono educate secondo principi moderni dandole una buona base culturale e insegnandole a pensare ed agire autonomamente. Alba quindi é una donna moderna nel senso più stretto del termine. I suoi studi si compiono nel collegio di Sant'Agostino a Piacenza, luogo noto per essere fortemente liberale tanto che lei è uno dei primi iscritti alla Giovane Italia mazziniana.[1]

La politica entra ben presto nella sua vita, non solo a causa dei principi ai quali è stata educata, ma anche per la zona geografica in cui vive, l'oltre Po' pavese, in quegli anni vero crocevia e nascondiglio di molti patrioti, la terra di confine tra il regno Sabaudo[2] e il regno Lombardo Veneto Austriaco[3]. E' qui che s'incontrano i patrioti

[1] La Giovane Italia fu un'associazione politica insurrezionale fondata a Marsiglia nel luglio 1831 da Giuseppe Mazzini, il cui programma veniva pubblicato su un periodico al quale fu dato lo stesso nome. L'obiettivo di questa organizzazione era quello di trasformare l'Italia in una repubblica democratica unitaria, secondo i principi di libertà, indipendenza e unità, destituendo i governi dei precedenti stati preunitari. La Giovine Italia costituì uno dei momenti fondamentali nell'ambito del Risorgimento italiano.
[2] Il regno sabaudo è il regno della casata dei Savoia. Per regno sabaudo di solito s' intende Piemonte, Savoia, Nizza, Sardegna e Liguria
[3] Il nome di Regno Lombardo-Veneto fu istituito dall'Impero Asburgico il 7 aprile 1815 nelle aree riunite della Lombardia e del Veneto, ricevute grazie alle decisioni del Congresso di Vienna. In precedenza e per secoli, la Lombardia era stata divisa fra lo Stato di Milano e la Repubblica di Venezia (più la Valtellina appartenente ai Grigioni), mentre il Veneto (che comprendeva anche il Friuli) era interamente compreso nei territori della Repubblica di Venezia.
Lombardia e Veneto divennero così le due parti di una nuova entità statale bicefala, la società veneta di stampo repubblicano e la patriziale Milano di stampo monarchico.

milanesi e piemontesi, ed è attraverso questo territorio che avvengono scambi di armi, di materiale propagandistico, di denaro, di uomini e d'idee rivoluzionarie. Alba è il mezzo attraverso il quale tutto questo passa; il suo operato non ha una battuta d'arresto nemmeno quando nel 1842 sposa il marchese Carlo Belcredi, dal quale avrà due figli Piero nato nel 1843 e Rodolfo nato nel 1842. Proprio questo suo nuovo status sociale le donerà una maggiore libertà d'azione rispetto alle donne nubili ed é cosi che diventerà messaggera clandestina a Milano, dove si reca per visitare le sorelle sposate Maria ed Enrica, e dove frequenta i circoli liberali, proprio prima delle insurrezioni del 1848.

Durante le cinque giornate di Milano[4] i cognati Bayer e Casella combattono sulle barricate milanesi mentre Alba con la sorella Ernesta, rimaste a Casteggio, si organizzano per aiutare come meglio possono i patrioti feriti. Purtroppo dopo l'esito negativo di queste insurrezioni le sorelle Maria ed Enrica con i cognati devono fuggire da Milano e si rifugiano ad Albaro vicino a Genova ospitati in un'ala della casa dei fratelli bergamaschi Camozzi.

Qui le sorelle nel 1850 fondano una scuola femminile, alla quale diedero il loro nome, Istituto Coralli, ed è così che incominciano i viaggi di Alba verso la Liguria per aiutare le sorelle in questa nuova avventura.

Alba attribuisce all'educazione un ruolo centrale nella formazione del carattere e del cittadino, sulla base del principio mazziniano di educabilità, e ciò la porta a disapprovare la preparazione ovvia che le ragazze ammesse al suo istituto spesso già possedevano in quanto provenienti da altri collegi: l'educazione femminile allora si limitava a insegnare loro il disegno, il canto e l'intrattenimento che dovevano saper esercitare nei salotti.

La condizione della donna all'epoca non era certamente delle migliori, imperante era l'idea di una potestà paterna e maritale che relegava la donna ad un ruolo subalterno, nel chiuso delle pareti domestiche, assoggettandola all'autorizzazione maritale, a tal punto che la donna non poteva fare donazioni, ipoteche, acquisizioni, senza il consenso del coniuge, questo era stato sancito anche dal Codice Napoleonico emanato nel 1804 e adottato in tutta l'Europa del tempo.

[4] Per "Cinque giornate di Milano" si fa riferimento all'insurrezione avvenuta tra il 18 e il 22 marzo 1848 nell'omonima città, allora parte del Regno Lombardo-Veneto, che portò alla liberazione della stessa dal dominio austriaco. Fu uno dei moti liberal-nazionali europei del 1848-1849 nonché uno degli episodi della storia risorgimentale italiana del XIX secolo, preludio all'inizio della prima guerra di indipendenza: la rivolta infatti influenzò le decisioni del re di Sardegna Carlo Alberto che dopo aver a lungo esitato, approfittando della debolezza degli Austriaci in ritirata, dichiarò guerra all'Impero austriaco.

L'esperienza di quegli anni contribuì certo a formare e a far maturare in Alba quegli ideali educativi su cui baserà i progetti d'istruzione degli anni settanta e, soprattutto, l'educazione dei figli. La Liguria e Genova in modo particolare all'epoca é uno dei centri liberali più attivi della metà dell'ottocento, rifugio dell'attività cospirativa di stampo mazziniano. Qui Alba entra in contatto con Pisacane, conosce la mamma di Mazzini e soprattutto i fratelli Gabriele e Giovan Battista Camozzi.

GABRIELE CAMOZZI

Nato il 24 aprile 1823 figlio di un imprenditore serico appartiene alla nobiltà bergamasca, frequenta gli studi prima al Collegio dei Barnabiti di Monza, poi al ginnasio e al liceo di Bergamo, per concludere la carriera di studente con la laurea in legge all'Università di Pavia. Il padre era conservatore ma l'ateneo dove studia Gabriele é il luogo nel quale gravitano molte figure che faranno il risorgimento italiano (Rosa, Cairoli e Zanardelli) e dove circolano liberamente le idee democratiche mazziniane. E' in questi anni che Gabriele inizia ad interessarsi del problema indipendentistico italiano e diventa consapevole della necessità di agire al più presto per ottenere la fine dell'occupazione austriaca in Lombardia e fondare un nuovo stato liberale. Quando scoppiano i moti del 1848 Gabriele Camozzi (incaricato dal generale La Marmora) diventa il fautore e l'organizzatore della rivolta bergamasca[5]: crea la guardia nazionale, partecipa ai combattimenti contro gli austriaci e la sua casa a Bergamo diventa quartiere generale della rivolta. Inoltre entra a far parte del temporaneo governo cittadino e si occupa dell'arruolamento dei volontari.

Gabriele é convinto che l'unificazione dell'Italia passi per la liberazione della Lombardia e la sua annessione al regno sabaudo, ma la sconfitta di Carlo Alberto a Novara nel 1849 é fonte di fortissima delusione, tanto da fargli cambiare opinione, almeno fino al 1859, rendendolo un collaboratore dei democratici mazziniani e critico nei confronti della monarchia.

Agli inizi del '48 Gabriele, perseguitato dal governo austriaco, si rifugia esule in Svizzera dove collabora con Mazzini, si trasferisce poi in Piemonte. Qui il governo di Torino gli chiede di organizzare una colonna di volontari (che prenderà il suo nome) per appoggiare l'ingresso dell'esercito sabaudo in Lombardia. Gabriele assedia Bergamo, ma resta privo d'informazione e aiuti dall'esercito sabaudo e dopo pochi giorni è costretto a sciogliere l'assedio e la colonna di volontari. Ritorna quindi in Svizzera, ma poi sceglie

[5] Nel corso del 1848 si verificarono numerose rivolte contro gli austriaci in terra bergamasca

di recarsi nella liberale Genova con il fratello Giovan Battista. Gabriele è deluso, non solo per la sconfitta causata anche dal comportamento del governo piemontese che l'ha abbandonato durante l'assedio, ma anche per l'atteggiamento del governo sabaudo per i trattati di pace con gli austriaci, poiché secondo lui non si è preoccupato di tutelare i cittadini lombardi che erano insorti, lasciandoli da soli di fronte alla dura repressione austriaca. Di fatto i Camozzi sono espropriati dei loro beni e sono obbligati a scappare da Bergamo rifugiandosi prima a Genova, poi ad Albaro ed infine nella casa dello Zerbino sui colli liguri.

La casa dello *Zerbino,* così chiamata perché poco prima che la costruissero era una distesa erbosa, é il luogo dove i Camozzi ospitano e mantengono gli esuli patrioti, che condividono con loro sorti sventurate ed ideali.

Qui avviene l'incontro fatale tra Gabriele Camozzi e Alba Coralli. Grazie agli incontri quotidiani dell'abitazione condivisa e il comune impegno politico nasce un rapporto intimo e complice. I due si scambiano lettere quasi quotidianamente animati dall'impegno politico e infervorati dall'amore per la patria e dall'ideale di unità nazionale che vorrebbero per la nostra Italia; insieme a questo nasce un profondo e scandaloso affetto tra i due.

I due, pur avendo caratteri molto diversi, scoprono un'affinità d'ideali e sentimenti che crea subito, fra loro, un forte legame; almeno all'inizio scoprono di credere fermamente nei valori dell'amicizia e della famiglia, sono entrambi anticlericali convinti, contrari all'organizzazione ecclesiastica e al potere temporale del Papa, potere da loro ritenuto un forte ostacolo all'unione dell'Italia e alla sua indipendenza; inoltre c'è da dire che Alba, così come Gabriele, non ha ancora trovato un compagno che condivida con lei a pieno il fervore politico del momento, le aspirazioni e i sogni di libertà: anche se sposata con il marchese Carlo Belcredi di Pancarana e Robecco, non trova in lui un complice, perché non altrettanto interessato al clima politico del momento.

Quando sono in Liguria si trovano a vivere nella stessa abitazione e la aprono agli esuli lombardi e non solo, animando l'attività cospirativa. Alba Coralli veniva definita *"vera figlia d'Italia"* e nella villa dello Zerbino la notte del 31dicembre 1858 viene suonato e cantato per la prima volta l'inno a Garibaldi di Luigi Mercantini (autore

tra l'altro anche della Spigolatrice di Sapri[6]) con grande entusiasmo di tutti i patrioti presenti.

ALBA E GABRIELE E LA LOTTA RISORGIMENTALE

Gli anni che vanno dal 1850 al 1853 sono difficili e cambiano radicalmente la vita di Alba. In pochi anni muoiono i genitori, due sorelle, i cognati e il marito (1853).

Alba ora potrebbe ufficializzare quindi il suo legame con Gabriele, ma quella che doveva diventare una nuova coppia in realtà si trova ad essere una piccola famiglia allargata. Alba accoglie i suoi quattro nipoti rimasti orfani e Gabriele si trova ad essere punto di riferimento di una compagna con sei figli ma tutto questo non scoraggia i nostri protagonisti anzi li aiuta a trasformare il loro rapporto e farlo maturare fino al matrimonio avvenuto nel 1859 poco prima della partenza di Gabriele per la II guerra di Indipendenza.

Dopo i fallimentari tentativi insurrezionali dei mazziniani, delusi e disillusi, accolgono entrambi con fervore la dichiarazione di guerra nel 1859. Gabriele viene chiamato da Garibaldi ad arruolarsi volontario e l'entusiasmo per questo evento, che vedrà forse realizzati i loro sogni di unità e indipendenza dell'Italia, viene offuscato solo dai timori per l'incolumità di Gabriele.

L'emozione degli eventi politici faranno persino superare l'avversità che Alba aveva per il matrimonio, matrimonio che Gabriele le aveva già proposto due anni prima ma che lei aveva a suo tempo rifiutato; ora Alba accetta e i due si sposano.

Alba lo esorta ad un'azione più decisa, espone i propri pensieri senza reticenze e mostra una determinazione che rivela quanto sia coinvolta nell'impegno patriottico e assistenziale ed è proprio questa sua determinazione a stimolare Gabriele, più pacato, a volte melanconico e disilluso, ad agire e ad avere fiducia.

Alba vede la possibilità di vivere, attraverso le gesta di Gabriele, momenti indimenticabili come se fosse lei stessa, in prima persona, a combattere per la libertà, cosa chiaramente impossibile per una donna di quel tempo, per quanto emancipata potesse essere.

> … Vorrei essere costì, godere la dolcezza del tuo entusiasmo dopo la prima vittoria, mi pare che sarei felice! Questo invidio a quanti ti

---

[6] *La spigolatrice di Sapri* è considerata una delle migliori testimonianze della poesia patriottica risorgimentale. Composta alla fine del 1857, la poesia racconta la sfortunata spedizione di Carlo Pisacane nel Regno delle Due Sicilie. Il poeta adotta il punto di vista di una contadina, intenta alla spigolatura e presente allo sbarco, che incontra Pisacane e se ne invaghisce; la donna parteggia per i trecento ma assiste impotente al loro massacro da parte delle truppe borboniche.

> circondano e ai quali forse passerà inosservata tale espansione dell'animo tuo! Non so che dirti, non so che scrivere, ho bisogno di muovermi e sono qui inchiodata. Non è che io non ti vorrei costì, vorrei esservi io pure. Appena che ciò sia possibile chiamami sai, o me ne vengo da me un bel momento che non regga più vivere così inquieta.[7] Si avverino i tuoi detti e sia redenta alfine questa Patria infelice! Viva l'Italia! Possa esser questo il desiderio ed il grido di ogni suo figlio ed il nostro!

Durante la II guerra d'indipendenza (1859) Gabriele fu il principale artefice della liberazione di Bergamo e delle azioni militari dei Cacciatori delle Alpi[8], Camozzi, nominato maggiore, con l'invio di informazioni e di guide, facilitò l'occupazione di Bergamo. Gli austriaci abbandonarono la città nella notte del 7 giugno, il giorno seguente Garibaldi con il suo stato maggiore entrava in città dalla Porta San Lorenzo, successivamente chiamata Porta Garibaldi. Bergamo proclamò la propria annessione al Piemonte.

Dopo il matrimonio e la nascita dei loro due figli, Lisa e Attilio, Alba lascia la "militanza attiva", perdendo i contatti con i patrioti anche se continua a seguirne le gesta e a informarsi sugli avvenimenti leggendo giornali o ascoltando quanto lo stesso Gabriele o amici comuni le riferiscono. Gabriele entra nel Parlamento del giovane stato italiano e si convince che questa ora sia la via giusta per la definitiva unità d'Italia: è contrario alle posizioni radicali dei patrioti ed è contrario a ogni azione militare per l'unità d'Italia che non faccia capo al legittimo governo di Torino convinto come è che la questione dell'unità nazionale sia ora nelle mani del governo di Torino. Insomma da oppositore della monarchia piemontese ne diviene un acceso sostenitore e questa sua posizione lo mette in contrasto con molti vecchi compagni patrioti, fra cui Garibaldi e la stessa Alba. Alba, infatti, non nutre la stessa fiducia del marito nei confronti del governo di Torino, colpevole, secondo lei, d'ingiustizia verso i patrioti, d'incapacità a risolvere i problemi di politica interna ed estera, di servilismo verso la Francia e, soprattutto di disinteresse al completamento dell'unità. Lei, a differenza di Gabriele, resta legata e coerente con i principi cari alla sinistra mazziniana e garibaldina: il desiderio della realizzazione di un vero stato italiano e la fede incrollabile nel principio dell'unità d'Italia resta davvero il nucleo principale del suo pensiero politico dopo il 1859.

---

[7] Lettera del 1859 tratta dal carteggio tra Alba Coralli e Gabriele Camozzi

[8] Cacciatori delle Alpi fu denominata la brigata di volontari, agli ordini di Garibaldi che combatté una campagna di liberazione nella Lombardia settentrionale, nel corso della seconda guerra di indipendenza contro l'esercito austriaco.

Divergenza di opinioni i due l'avranno anche sul giudizio del Conte di Cavour che Gabriele ammira per la sua capacità di politico e diplomatico e che Alba, invece, ritiene essere un opportunista mosso solo dai suoi interessi privati…….. questa opinione si rafforza in lei quando nel 1861 sembra profilarsi la cessione della Sardegna alla Francia…….

> So bene che questa volta non sarà più il Conte di Cavour che farà tale proposta alla Nazione, ma se veramente il progetto vi fosse e la Francia volesse la Sardegna , saprà in che modo giuocare le sue carte e con un nuovo colpo di scena del maestro , ci troveremmo noi poveri Babbuini ad un bel partito. Mi ripugna il dubitare soltanto di un tale nefando attentato, ma le antecedenze mi resero diffidente …. Tu che sei l'Ottimista riderai a queste mie idee ma io t'accerto che ne soffro perché non le sono cose che io creda, come te, improbabili"[9].

Per Alba unità d'Italia non significa semplicemente riunire le varie regioni in un unico Stato, per lei vuol dire difendere il territorio italiano in tutti i modi, militari e non, anche da eventuali cessioni di territori; per lei unità d'Italia vuol dire finalmente annettere Roma e porre fine allo Stato della Chiesa, simbolo, per lei, di tirannia, crudeltà e oscurantismo. I dissidi fra i due aumentano a dismisura quando lui vota a favore della cessione di Nizza e della Corsica alla Francia[10]. Gabriele s'imborghesisce sempre più, ha fiducia nell'operato del governo e nelle trattative intraprese dalla Francia in merito alla questione romana, e guarda invece con diffidenza i tentativi garibaldini di liberare la città del Papa. Nel 1864 la Francia e l'Italia stipulano una convenzione per la quale l'Italia si impegna a non attaccare i territori dello Stato della Chiesa e la Francia ritira le sue truppe dagli stessi territori. Per Alba la delusione è forte: ritiene che questa sia la rinuncia definitiva a Roma.

EDUCAZIONE AI FIGLI

Nel frattempo Alba si occupa dell'educazione dei due figli avuti dal primo matrimonio con il marchese Belcredi, i nipoti – che aveva adottato alla morte delle sorelle – e la figlia Maria Lisa avuta da Gabriele Camozzi (Attilio muore a soli 3 anni) e sceglie di mandarli in Istituti perché altrimenti la loro vita "randagia" non le avrebbe

---

[9] Lettera del 1861 tratta dal carteggio tra Alba Coralli e Gabriele Camozzi

[10] Il Trattato di Torino del 24 marzo 1860 sancì l'annessione di Nizza e della Savoia alla Francia.
In seguito agli accordi di Plombières (1858), il primo ministro Cavour promise all'imperatore francese Napoleone III la cessione della Savoia in cambio del suo appoggio alla politica di unificazione italiana condotta dalla monarchia sabauda. Nel giro di pochi mesi, nel corso della Seconda guerra d'indipendenza, le truppe franco-piemontesi inflissero sconfitte all'esercito austriaco a Magenta e Solferino; il successivo armistizio di Villafranca obbligò l'Austria a cedere la Lombardia alla Francia, che la girò al Regno di Sardegna. In compenso, Napoleone III chiese la Savoia e Nizza, come precedentemente promesso.

permesso di seguire adeguatamente la loro educazione. Decide quindi di far studiare Pietro e Rodolfo, nati dal matrimonio col marchese Carlo Belcredi, prima a Genova, poi a Torino e infine a Pavia, mentre Maria Lisa, nata nel 1860 dalle seconde nozze con Gabriele Camozzi, termina il suo intero percorso educativo a Firenze.

Però mentre i due figli maggiori fanno fatica e si arrabattano come possono, anche se il loro iter formativo si conclude con il conseguimento della laurea in ingegneria, risultati diametralmente opposti sorgono invece per l'educazione della figlia, Maria Lisa, che nacque nel 1860 e, così come i fratelli, segue un percorso educativo lontano da casa e dalla madre. Vive e studia a Firenze. A differenza dei due fratelli Lisa non diede mai motivo d'essere ripresa per scarsa applicazione allo studio. Si ricorda l'episodio di quando le monache si erano meravigliate dei suoi studi sulla riforma e la letteratura di Voltaire.

Per Alba la scuola doveva fare attenzione alle predisposizioni affinché valorizzasse le motivazioni personali. Quando si accorse della passione della figlia per il disegno e, viceversa, dello scarso interesse per la musica, che si riduceva a un mero esercizio, la incoraggiò a dedicarsi a quello.

> Cara Lisa mia,
> […] Io crederei che non dovresti mirare a divenire maestra [di musica], non perdere ore nello studio della musica, tempo del quale non avresti profitto se pure è vero che studi senza risultato utile, ma conservati in esercizio per saperti accompagnare quando imparerai il canto. […] Le ore che poi toglierai alla musica, non vorrei che fossero perdute, lavora al Disegno e giacché in esso pare che tu riesca, cerca di emergere. Tieniti sempre innanzi agli occhi che devi sceglierti una Carriera, studia, medita, osserva senza posa quale più ti recherà diletto. Non dare orecchio a coloro che ti diranno: non ha bisogno di lavoro, è ricca, a che pro logorarsi per procurarsi una carriera? Sono stolidi che non sanno che ognuno di noi deve sapersi procacciare almeno quello che costa alla Società, se ne ha di più qual gioia non sarà la sua nel poter asciugare tanta lagrime, prevenirle, provvedere ai bisogni di coloro cui natura fu matrigna e negò loro o la salute o la attitudine al lavoro? Il lavoro è fonte d'inenarrabili dolcezze; il lavoro intelligente è poi fecondo di gioie pure ed infinite, abbella la vita e ci rende la vecchiaia tranquilla e serena.
> Lavora, lavora figlia a procurarti tante gioie.
> Addio ancora, mille e mille baci
> Affettuosa Mamma[11]

Lo studio inoltre consentirà a Lisa di trovare un lavoro. Lisa diventerà presidente del comitato romano della Società nazionale pro-infanzia e, nel 1907, del Segretariato

[11] lettera alla figlia Lisa 20 febbraio 1876 sull'educazione

permanente femminile per la tutela delle donne e dei fanciulli emigranti. In quanto esperta di problematiche inerenti all'emigrazione sarà chiamata a far parte del Consiglio nazionale delle donne e sarà autrice di diverse pubblicazioni sulle condizioni disagiate delle lavoratrici all'estero, soprattutto di quelle in Germania e in Svizzera.

Con la sua autonomia culturale ed economica opera scelte che si allontanarono nei modi e nei contenuti dal modello educativo tradizionale, Alba non concepisce la donna esclusivamente come madre e moglie. Alba stessa esce da questi due ruoli e si occupa sia della gestione del patrimonio familiare che di in una serie di progetti che danno modo di apprezzarne l'intraprendenza imprenditoriale.

Infatti, all'impegno sociale nell'ambito dell'educazione ed alla passione politica, Alba affianca un'attività imprenditoriale che la vede impegnata in prima persona nella gestione delle proprietà terriere di famiglia e in una serie parallela di progetti finalizzati a risanare, di volta in volta, le generali condizioni finanziarie.

> Caro Piero,
> Ho piacere che tu abbia veduto costì le cose come sono e verificato che non è esagerazione ciò che io dico in proposito, anzi credo di essere sempre al disotto del vero perché molte cose io stessa non le veggo, né le ho vedute; insperta come sono in fatto di agricoltura certamente non potevo rilevare gli errori tutti che si commettono nel lavoro del fondo.
> Io ho scritto e riscritto in proposito, mi si rispose che non si sa come rimediarvi, come se non fosse sempre la stessa storia ripetuta che chi non sa lavorare pel Principale non lo sa nemmeno per se. Meglio chi produce 10 e se ne appropria 4 che chi non sa produrre che 2 appropriandosi di nulla.
> Capisci che se io sono divenuta disinteressata per la famiglia come mi vedi ora è perché ho avuto i miei plausibili motivi di divenirlo, ho provato tutti i tasti per tentare un cambiamento, ma tutto fu inutile. Se io potessi venire a Dalmine, approfitterei della Procura generale che mi ha fatta Gabriele e cambierei tutto che sarebbe possibile coi nostri mezzi ristretti. Cercherei un contabile per mettere i Libri in giornata, spazzerei la Corte della Fattoria ed in sei mesi avrei fatta una depurazione del Personale principale. [12]

PARTECIPAZIONE POLITICA

Non si è a conoscenza se la gestione del patrimonio fosse affidata a lei solamente o al marito, Carlo Belcredi, che era impossibilitato ad occuparsene a causa delle precarie condizioni di salute in cui versava, supportando così la teoria che vuole impiegate le donne in affari solo in situazioni temporanee ed eccezionali. E' certo che

[12] Lettera al figlio Piero del 29 luglio 1869.

Alba durante il matrimonio con Gabriele continua ad occuparsi della gestione delle sue proprietà, cui si aggiungono poi quelle di casa Camozzi, e che l'abilità ed il senso degli affari da lei dimostrati sono il risultato di un'accortezza maturata nel tempo.

La Terza Guerra di Indipendenza (20 giugno 1866 - 12 agosto 1866) sarà l'avvenimento che riavvicinerà i due e soprattutto li ritroverà uniti nelle loro opinioni politiche: è Gabriele che, dopo tanti anni, si rende conto di aver mal riposto la sua fiducia nel governo e arriva addirittura a condividere le opinioni di Alba sulla disonestà e l'incapacità di coloro che reggono le sorti del Paese. Alba invece è sempre la persona battagliera e ferma nelle sue opinioni di sempre; anzi forse le radicalizza addirittura, auspicando una guerra del popolo di mazziniana memoria per risanare l'Italia per lei ormai rovinata economicamente e politicamente.

Rodolfo parteciperà alla campagna per la conquista del Veneto; Piero invece, fatto visitare da Alba prima di apporre la sua firma all'elenco dei volontari, non presenta i requisiti d'idoneità fisica.

I due seguono con partecipazione le vicende della Terza Guerra di Indipendenza: Gabriele è a Palermo, per riordinare le truppe della Guardia Nazionale, l'unico suo rammarico è non poter essere con gli amici al fronte.

Nel corso dei preparativi bellici il ruolo di Alba aumenta: oltre a confezionare berretti, camicie rosse, bandiere e a spedire coperte, ella provvede anche all'invio di armi.

Alba è scettica sull'esito della guerra per la sua durata e per i suoi dubbi circa la capacità e reale volontà del Governo. Dopo le sconfitte di Custoza e di Lissa, la guerra si conclude con la cessione del solo Veneto all'Italia e questa conclusione delude un po' tutti e due. Gabriele accetta la pace solo perché non vede alternative valide; Alba invece è profondamente indignata per le sconfitte subite dall'esercito italiano ed è adirata oltre modo con il governo italiano che accetta l'umiliazione inflittagli da Napoleone III (secondo i termini del trattato di Vienna del 1866, infatti, l'Italia guadagnava Mantova e gli antichi territori della terraferma veneta – il Veneto e il Friuli occidentale). Proprio a causa delle sconfitte subite dall'esercito Italiano, l'Austria, risultata comunque sconfitta, ottenne di cedere le province perdute alla Francia, la quale le avrebbe poi donate all'Italia.

Caro Rodolfo,
[…] E' un'infamia questa pace che ci impone l'Imperatore dei francesi e infamia più grande è l'accettarla. Finché avremo Imperatori e re, le guerre

saranno sempre giuochi, sempre commedie le quali non serviranno che ai fini egoistici. La Prussia s'è ingrandita e basta. Pei popoli siamo da capo, dopo sagrifizi inauditi dopo sprecato denaro, sangue, tranquillità domestica, valore, eroismo. Per fortuna abbiamo Garibaldi ed un suo antico Generale che tengono alta la nostra Bandiera e che potranno rispondere agli insulti stranieri. Da Berlino, dai nostri alleati si comincia già a vituperarci e si hanno ragione. Leggi i Giornali che ti mando oggi e vedrai. Io sono avvilita e penso come e quando potrà l'Italia alzar la fronte dopo questi ultimi umilianti fatti, come il nostro Esercito, orgoglio del Paese ci diffendere dalle mille accuse. Non s'ha chi possa prevedere le sinistre conseguenze della sventura che ci minaccia, sventura già combinata e stabilita fin dai primordi della guerra. [13]

Anche Alba alla fine si vede costretta ad accettare il trattato, se non altro perché questo permetterà agli italiani di prepararsi ad una rivoluzione contro il governo, succube di Napoleone III.

Mentre Gabriele si mostra sempre più deluso nei confronti del mondo politico e vede spenti una volta per tutte gli ideali e la determinazione del Risorgimento, Alba invece si rafforza nelle sue convinzioni democratiche e nella sua ostilità verso i moderati al potere, arrivando appunto a desiderare l'eliminazione del potere politico esistente.

Il tentativo garibaldino di conquistare Roma nel 1867 trova i due coniugi ancora d'accordo ma le esperienze degli anni passati spingono Alba ad avere un atteggiamento scettico nei confronti del governo e la decisione del governo e del parlamento nell'ottobre dello stesso anno, con la quale sconfessano l'impresa di Garibaldi condannandola all'insuccesso, le dà pienamente ragione.

Alba definisce un'infamia questa decisione e assiste alla delusione del marito che alla fine, persa ormai ogni speranza in un mondo politico animato solo da interessi personali anziché quelli – più alti - di carattere nazionale decide di ritirarsi dal parlamento per seguire da vicino i suoi affari

Gli ultimi anni della loro intensa vita scorrono senza gravi difficoltà e i due si occupano insieme dei possedimenti bergamaschi e pavesi: Alba inoltre continua nel lavoro di madre ed educatrice con la figlia Lisa e dei nipoti; Gabriele passa sempre meno tempo nelle aule parlamentari fiorentine.

Improvvisamente Gabriele nel 1869 si ammala a Dalmine di tifo e muore nel giro di pochi giorni la notte tra il 16 e 17 aprile e Alba nello stesso tempo giace malata nei possedimenti pavesi e non sa nulla delle sorti del suo amato tanto che 4 giorni dopo,

[13] lettera al figlio Rodolfo del 26 luglio 1866.

completamente guarita invierà una lettera al marito parlando del loro futuro insieme ignara del tragico evento che i figli le avevano tenuto nascosto affinché si riprendesse.

> Caro Gabriele,
> Finalmente il medico mi ha permesso di scender dal letto e di stare alzata circa un'ora. Mi sento molto debole ed a stento scrivo queste righe. Spero avere presto una tua riga e sono tranquilla perché mi assicurano che vai migliorando. Dì a questi tuoi infermieri di scrivere …..
> Tua Alba[14]

Toccherà quindi ad Alba portare avanti gli affari di famiglia e le battaglie di Gabriele, come quella del risarcimento del prestito che Gabriele aveva fatto al governo provvisorio durante la prima guerra d'indipendenza. Infatti durante la prima guerra d'indipendenza Gabriele, così come altri patrioti lombardi, impegna una parte delle sue sostanze a favore della causa nazionale ed effettua un prestito in denaro al governo provvisorio. Il recupero di queste somme risulta, sin dall'inizio, molto difficoltoso, non solo perché in un primo tempo il governo non ne riconosce la legittimità, ma soprattutto per la mancanza di una risoluta volontà politica che voglia dirimere definitivamente la questione. Gabriele muore nel 1869 senza poter assistere al riconoscimento da parte del Governo di quanto dovutogli ed è Alba che, fra mille difficoltà, porterà avanti la sua lotta per riavere quanto dovutogli.

Solamente nel 1874 il Parlamento approva un risarcimento parziale dei crediti. Dopo tale approvazione di rimborso, i toni di polemica diventano più aspri soprattutto se Alba confronta la sua condizione con quella di coloro che hanno agito contro la causa italiana, i quali, paradossalmente, si sono visti pagare dal governo tutti i loro debiti.

Ma Alba si impegnerà in altri progetti economici da lei perseguiti nell'arco della sua esistenza; ricordo, fra gli altri nel 1867 propone di sondare il sottosuolo di Valdinizza per estrarre carbone, nel 1870 appoggia il progetto di canalizzare l'acqua del fiume Brembo, nel 1873 costituisce una società per impiantare una fornace alla prussiana, nel 1874 avvia l'allevamento razionale degli animali da cortile; l'anno successivo apre una cantina a Roma e per finire nel 1879 di partecipa alla costruzione del Canale Villoresi (canale d'irrigazione che origina dal Ticino).

> Caro Rodolfo….
> …. Ho anche altri progetti per le nostre finanze: il progetto Mantegazza vorrebbe fare insieme gli studi per condur l'acqua del Brembo sopra la

[14] ibidem

riva per irrigare i fondi di Dalmine ed altri molti. Egli ritiene che prendendo l'acqua appena sopra Brembate, paese oltre Ponte San Pietro, si potrebbe benissimo condurla fin qui. Crede di poca spesa un tal lavoro talché ritiene si possa fare o da noi soli o da una Società di pochi individui. Sarebbe un gran bel vantaggio. Ho voluto che tu vedessi come è sentito il bisogno dei canali di irrigazione ovunque: ora che si cerca di incoraggiare l'allevamento del Bestiame su vasta scala, si rivolge lo sguardo al modo di formare prati e quindi all'avere l'acqua per irrigarli. E qui il canale è richiesto e desiderato ma la lettera per consorzio non giunge.Vorrei anche trovare due compagni per fare una fornace alla prussiana. Abbiamo già un Capo Mastro che costruirebbe la Fornace e si pagherebbe in seguito con tanto materiale. L'altro giorno ho fatto contratto con Michele per 300mila mattoni e molta calce. La Fornace di Bergamo manda tutto a Milano e lavora assai. Si dice che cesserà presto, non avendo più terra vicina.

Questi progetti, uniti alle speculazioni sui bozzoli e sul vino, non sortiscono l'effetto desiderato: la situazione finanziaria inizierà a migliorare nei primi anni ottanta per essere definitivamente risanata solamente dopo il matrimonio di Lisa, grazie al marito, Gualtiero Danieli.

Ma le attività di questa donna instancabile non si esauriscono qui: già nella seconda metà del 1860 aveva cercato di aprire un asilo e un istituto femminile a Firenze per il quale chiede aiuto addirittura a Garibaldi che si offre di fare da intermediario.

Caprera 31 maggio 1870
Cara e gentilissima Signora,
Dedicandovi all'istruzione femminile voi fate opera santa e tale dedizione appartiene certamente all'angelica vostra natura. Io sosterrò il nobile divisamento a tutta possa. Vi devo però le seguenti spiegazioni: Le scuole stabilite in Sardegna, devono la loro esistenza, a quella benedetta associazione di Signore Inglesi, che tanto bene han fatto e faranno, e massime alla Signora M. L.Chambers a cui mi dirigerò conformandomi al desiderio vostro.
Io altro non sono che un intermediario tra le scuole e quella benefica Società. Scriverò con questo corriere alla suddetta Signora.
Un carissimo saluto alla Costanza dal sempre
Vostro
Giuseppe Garibaldi

L'ideale educativo di Alba si basa su uno dei sistemi pedagogici più innovativi, quello froebeliano[15]le cui idee circolarono in Italia a partire dalla fine degli anni

---

[15] Friedrich Wilhelm August Fröbel (Oberweißbach, 21 aprile 1782 – Marienthal, 21 giugno 1852) è stato un pedagogista tedesco. E' comunemente noto per aver creato e messo in pratica il concetto di Kindergarten (Giardino d'infanzia corrispondente all'odierna scuola dell'infanzia). Il bambino, infatti, avverte il bisogno irrefrenabile di esprimere il proprio mondo interiore, e lo fa non attraverso il linguaggio

sessanta ad opera soprattutto di donne straniere e di religione non cattolica. L'idea cardine di Friederich Froebel è il valore dato al gioco in virtù della sua capacità di stimolare l'immaginazione. Permaneva tuttavia una sorta di ostilità nei confronti dell'infanzia non ritenuta un'età determinante nell'iter formativo. L'accettazione da parte di Alba del metodo fröbeliano, insieme al favore accordato alla coeducazione, creando classi miste di maschi e femmine per i primi quattro anni di scuola*,* afferma il suo legame con gli ambienti riformatori e valica il concetto di asilo come pura custodia privilegiando l'alfabetizzazione.

La sua visione dell'istruzione era molto moderna, Alba riteneva importante lo studio delle lingue straniere (per evitare di sentirsi "umiliato ogni qualvolta taluno parla una lingua che non comprendi"*),* rivelando in tal modo il suo cosmopolitismo.

Non solo, ma ha inaugurato una scuola di agraria a Staghilione, in provincia di Pavia, rivolta ad accogliere giovani orfani, altrimenti collocati in strutture assistenziali caritative offrendo così un'alternativa spendibile per il futuro.

Il progetto della scuola agraria, simile nell'organizzazione ad altri elaborati negli stessi anni dai deputati della sinistra che in tal modo si proponevano di fronteggiare la grave crisi agraria nazionale, mostra, ancora una volta, i legami di Alba con gli ambienti politici e l'attenzione da lei prestata alle tematiche legate all'infanzia ed all'educazione più in generale.

Una donna davvero eccezionale, Alba Coralli, una patriota di origine pavese, che lascia un segno indelebile a Bergamo e nell'unità d'Italia. La passione patriottica di Alba fu contagiosa e senza riserve, come fa fede la lettera di ringraziamento, del maggio 1866, di un amico, le cui parole sono molto eloquenti: *"Ella cui sono debitore di buona parte del mio entusiasmo per l'eroe popolare [Garibaldi], e dalla quale appresi quanta venerazione meriti una esistenza spesa interamente a pro della patria".*

Alba morirà a Venezia il 25 febbraio 1886. Alba e Gabriele sono sepolti nel cimitero di Dalmine vicino a Bergamo.

BIBLIOGRAFIA

Agazzi, S., *L'impegno politico e sociale di Alba Coralli, 1852-1886*, Bergamo, Università di Bergamo, 1998

Basso Ricci, V., *Gabriele Camozzi, 1823-1869*, Milano, Università degli studi di

---

ma attraverso il gioco. Per Fröbel il giardino d' infanzia rappresentava una palestra dove si allenavano educatori, genitori e bambini in un luogo di partecipazione comunitaria.

Milano, 2007

Belardelli*,* G., *Mazzini,* Bologna, Il mulino, 2010.

Bertolo, B. *Donne del Risorgimento. Le eroine invisibili dell'unità d'Italia*, Torino, Ananke, 2011.

Bortolotti, A., *Le lettere tra Gabriele Camozzi e Alba Coralli (1851-1869)*, Bergamo, Museo storico della città, 1999.

Isnenghi, M., *Garibaldi fu ferito. Storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Roma, Donzelli, 2007.

Locatelli, G., *Francesco Nullo e Gabriele Camozzi. Cenni biografici,* Bergamo, s.n., 1894.

Locatelli, G., *La colonna Camozzi e l'insurrezione bergamasca del 1849*, Bergamo, Bolis, 1904.

Ottone, P., Cavour. *Storia pubblica e privata di un politico spregiudicato*, Milano, Longanesi, 2011.

Parlato, G., *Gli italiani che hanno fatto l'Italia. 151 personaggi per la storia dell'Italia unita 1861-2011*, Roma, Rai Eri, 2011.

Pellizza Marangoni, E., *Piccolo mondo garibaldino: Donna Alba Coralli Camozzi. La sua famiglia. I suoi amici,* Milano; Genova, Dante Alighieri Edizioni, 1934.

# MARÍA LUISA MUÑOZ DE VARGAS, UNA ESCRITORA ONUBENSE DEL SIGLO XX

*Esther Colchero Cervantes*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
El mundo de las letras se está enriqueciendo con estudios que sacan a la luz la vida y obra de mujeres que dedicaron la mayor parte de su tiempo a escribir como lo fue Mª Luisa Muñoz de Vargas en la primera mitad del siglo XX. Su producción literaria alberga una colección rica y variada que incluye cuatro novelas, una colección de cuentos infantiles, tres libros de poemas y una obra de teatro. Pero además, la autora publicó en importantes revistas de la época, tradujo al español obras literarias británicas y colaboró en la primera traducción de Fernando Pessoa "Inscriptions".

The world of literature is enriched by studies that bring to light the life and work of women who spent most of his time to writing as was Maria Luisa Muñoz Vargas in the first half of the twentieth century. His literary output has a rich and varied collection includes four novels, a collection of children's stories, three books of poems and a novel. In addition, the author published in major magazines of the period, translated into Spanish literary british works and collaborated on the first translation of Fernando Pessoa "Inscriptions".

KEYWORDS
Mujer, escritora, traductora, poeta
Woman-writer-translator-poet

El nombre de este Congreso "Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura" es el que da sentido por completo a la que es mi primera comunicación puesto que el propósito de este trabajo es sacar a la luz la vida y obra de Mª Luisa Muñoz de Vargas (1898-1975), una de las figuras más destacadas dentro del panorama literario y cultural onubense de comienzos del siglo XX y del conjunto de la escritura femenina andaluza en esos años[1]. Esta autora escribió literatura en revistas y periódicos, de carácter nacional y local, en unos años de profundos cambios a nivel político,

---

[1] Conclusión a la que hemos llegado tras una investigación exhaustiva en diversas antologías de escritores y poetas onubenses tales como Guzmán Camacho, J. A. *Lírica de una Atlántida. (Antología de poetas onubenses).* Huelva. Club de Escritores Onubenses, 1990; Camacho Hernández, M. *Antología de poetas onubenses*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses Padre Marchena, 1974; Camacho Hernández, M. *Hacia un diccionario de escritores onubenses*. Memoria de licenciatura. Huelva, 1985; Fernández Jurado, J. *Huelva y su provincia*. 4 vol. Huelva: Ediciones Tartessos. S.L., 1986; Baena Rojas, J. y Sánchez Tello, J.M.. *Historia de la poesía en Huelva*. Colección Celacanto de ensayo nº1. Huelva: Caja Rural Provincial de Huelva, 1987; Sorel, Andrés, coord. *Diccionario de Autores. Quién es quién en las letras españolas.* Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid: Cedro, 1988; Lázaro Carreter, F. y Gullón, R. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

económico y tecnológico en España. Mª Luisa Muñoz de Vargas fue sin duda una de las primeras mujeres de la provincia de Huelva que escribió obras literarias, al igual que lo hicieran Casilda Antón de Olmet, Isabel Tejero, María Rodríguez o Petra Crespo, estas últimas aún pendiente de rescatar del olvido, y todas merecedoras de un reconocimiento por haber traspasado la frontera de un analfabetismo que estaba instalado en la mayor parte de la población femenina de la época.

Mª Luisa Muñoz de Vargas convivió con una generación de escritores durante la primera mitad del siglo XX, concretamente entre los años 1919 y 1967, y su firma aparece junto a las de figuras relevantes de nuestra historia de la literatura española como Juan Ramón Jiménez, Concha Espina, Vicente Huidobro, Gerardo Diego, Cansino Asséns, Manuel Machado, Rogelio Buendía, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Ernesto Giménez Caballero o Manuel Altolaguirre, entre otros. Ella es autora de una obra no escasa y variada que incluye cuatro novelas (*Herrumbre en el alma*, *Toros y palomas*, *El amor no pide permiso* y *Tres días de amor*); una colección de cuentos infantiles (*Cuentos selectos*); tres libros de poemas (*Bosque sin salida*, *Lluvia en verano* y *La Princesita de la Sal*) y una obra de teatro (*Destino"s Hotel*). Asimismo, Muñoz de Vargas, bajo el pseudónimo Félix de Bulnes (Camacho Hernández, 1974:27), publicó en importantes revistas de la época como en las madrileñas *Renacimiento*, *La Gaceta Literaria* o *Cervantes*; la gaditana revista *Isla*, la cordobesa *Ardor* o la onubense *Papel de Aleluyas*. Además tradujo al español obras literarias británicas de autores como Guy Bolton, Aldous Huxley, Arnold Bennet o Somerset Maugham (Hormigón, 2000: 405) y que adaptaría al teatro. Sin olvidar que colaboró en la primera traducción de Fernando Pessoa "Inscriptions" de los *English Poems* al español (Sáez Delgado, 1999: 3-4). Ya Benito Pérez Galdós realizó una descripción de lo que sería la trayectoria literaria de Mª Luisa Muñoz de Buendía: «cuando aún ´Félix de Bulnes' era un niño y nada había publicado, el brillante Zodíaco que recorrería este escritor, y ya van cumpliéndose sus augurios». (1995, Barrera, p.62). Un vaticinio que se cumpliría años más tarde.

## 1.- BIOGRAFÍA

María Luisa Muñoz de Vargas nació en Huelva el 15 de abril de 1898 y murió en Madrid el día 31 de octubre de 1975 (Díez Ureña, 1978:39). La literata perteneció a una familia acomodada de finales del siglo XIX. Su madre fue Luisa de Vargas y su padre, José Muñoz Pérez, quien llegó a ser alcalde la ciudad. No obstante, José Muñoz dedicó muchos años de su vida a la prensa y la imprenta. Fue propietario y director del

*Diario La Provincia*[2], desde 1906 hasta su muerte en 1921,[3] una pasión por la literatura y el periodismo que transmitió a su hija María Luisa Muñoz desde muy joven, la que además se enriqueció con literatura inglesa en sus años de formación en Inglaterra.[4]

El primer texto que publicó la autora apareció en la *Revista Hispanoamericana Cervantes* en Julio de 1919, cuando sólo contaba con veintiún años de edad. Sus primeras líneas (tres textos) conformaron una prosa sencilla acorde con el estilo literario desarrollado entre el modernismo y la vanguardia de la época, muy en la línea de la prosa de su paisano y querido amigo Juan Ramón Jiménez la que sin ser artificiosa fue simbolista tomando como inspiración sus raíces, como lo haría también ella:

> El Rocío triste
> El Rocío... Un año más, una vida menos... y, después, todo igual.
> Algazara, música, alegrías por la carretera... La casa obscura, vacía. Niños que no juegan, muchachas que no ríen...
> El Rocío: un año más, una vida menos. ¡Una vida menos! -Una vida que fué el alma de la casa, la alegria de los niños y de las muchachas.. Por eso ellas no ríen y los niños no juegan.
> Cuando el alma está triste, una alegría que viene de fuera la enluta más—¡oh, la aguda puñalada de la alegría que viene de fuera!—; la enluta más, no se puede alegrar, se encierra, se queda sola y llora.

O en este otro fragmento donde la autora expresa su sentir más triste jugando con los elementos de la ciudad y la naturaleza:

---

[2] La literatura tuvo siempre una presencia destacada en el diario, en cuyas páginas podemos encontrar textos, entre otros, de Rubén Darío (5/6/1920), Manuel Machado, Concha Espina (24/7/1920), Juan Ramón Jiménez o Gómez de la Serna (10/3/1920). Las colaboraciones no se limitaban al territorio nacional también estampaban sus firmas, o pseudónimos, autores extranjeros de Inglaterra y Francia. El sucesor de esta cabecera es el actual diario *Odiel Información* a partir de 1937 (Díez Ureña, 1978, p. 12). A partir del mes de enero de 1934 el diario *La Provincia* incluyó en sus páginas una sección temática cada día de la semana: los lunes se dedicaba a *Deportes*, los martes a la afición *Taurina*, los miércoles a la *Mujer*, los Jueves al *Humor* (chistes) y los Viernes a las *Letras*. En ésta verterían su ingenio escritores afamados ya en su época como Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Francisco Villaespesa, Fernando Villalón, entre otros. Sobre el rotativo, cuyo sucesor fue desde 1937 el diario *Odiel,* véase Díaz Domínguez (2008).

[3] La imprenta Muñoz había sido fundada por Francisco Muñoz Morales, padre de José Muñoz Pérez, quien la regentó desde 1906 hasta su fallecimiento el 7 de septiembre de 1921, momento en el que su viuda, Luisa de Vargas y sus hijos heredaron "más que la fortuna material del negocio, la preciosa obligación de seguir adelante con la magna empresa cultural que sus ascendientes les habían legado" (Díaz 1970: 17).

[4] Como señala Camacho Hernández (1985, p.143): María Luisa Muñoz de Vargas fue educada en Inglaterra, al igual que todos aquellos jóvenes de la provincia onubense de familias adineradas - donde completó su educación adquiriendo una visión cospolita (sic) de la realidad.

Sonrisa
Un ruido infernal..., chimeneas, humo. Un edificio
grande, inmenso, abovedado, que quiere ser blanco y
tiene que estar negro. Negro a la fuerza.
Si las cosas sienten y sufren, sufriras tú,
di, casa, que quieres ser blanca y estás toda negra?
A pesar de tu negrura, estás contenta. Pegado a tu
muro crece un geráneo. Es mayo y está todo rosa. Y
la casa negra sonríe al sentir que tú, geráneo, has tenido
compasión de su tristeza y has puesto una sonrisa
en su cara ahumada, que quiere ser blanca y ha de
estar negra. Negra a la fuerza.

Tras esta primera aventura literaria María Luisa Muñoz de Vargas inicia su trayectoria profesional con sendas colaboraciones en el periódico *La Provincia* donde firmó un total de 23 textos (poemas, cuentos y artículos de opinión) entre los años 1919 y 1936 al tiempo que colaboraba con publicaciones como *Semana Santa* (Isla Cristina), *Papel de Aleluyas*[5] (Huelva),*Grecia*, *Ardor* e *Isla* y en el Diario *Odiel*, sucesor del citado *La Provincia*, en la década de los años 40. Para los que utilizaría diferentes firmas como "L. Muñoz de Vargas" o los seudónimos "Luchy" o "Félix de Bulnes". Desde su juventud Mª Luisa Muñoz de Vargas se entrega a la literatura escribiendo poesía, cuentos, novelas y relatos y asimilando su esencia asistiendo a las tertulias literarias de la época a las que también acudía el que sería su marido, el médico-poeta Rogelio Buendía :«Doña María Luisa me dijo también que conoció antes al poeta que al hombre. Sin duda, eran ya muy conocidos los poemas de Buendía en Huelva. Fue pues, la común afición a la poesía lo que hizo que ambos se conocieran» (Díez Ureña, 1978:. 39). Rogelio Buendía, quien por el año 1919 ya había publicado varias obras, habló así de Mª Luisa Muñoz de Vargas en una de esas tertulias:

> En esta ciudad atlántica hay poetas, verdaderos poetas (…) Juan Ramón Jiménez, Pedro A. Morgado, José A. Jiménez (…)Alfredo Blanco (…). Entre los prosistas ocupan lugares preeminentes Manuel Siurot (…), la escritora Mª Luisa Muñoz – Vargas, que en sus impromptus y cuentos ha mostrado una sensibilidad exquisita (…) (Barrera López, 1995: 60).

Mª Luisa se casó con el poeta Rogelio Buendía el mes de diciembre de 1922, un enlace que marcó definitivamente la carrera de escritora, no sólo porque a partir de entonces firmaría sus escritos como Luisa Muñoz de Buendía sino porque formar una familia pasó a ser una prioridad en su vida aunque nunca dejara de escribir. El primer

[5] La revista *Papel de Aleluyas* fue fundada en 1926 por Rafael Laffón y Rogelio Buendía.

año de matrimonio estuvo plagado de continuos viajes[6] por diferentes ciudades europeas como París, Lyon, Berna, Zurich o Roma, periplos que inspiraron a la autora para crear la que fue su primera obra de envergadura, la novela corta *Herrumbre en el Alma* (en 1925) y que firmó con el pseudónimo Félix de Bulnes. En el periodo de tiempo que transcurrió entre 1925, (año de publicación de *Herrumbre en el alma*) y 1934, nacieron sus dos hijos Rogelio y Rosa María a quien les dedicó el que fue su primer y gran libro de poemas, *Bosque sin salida (1934)*.

Posteriormente la vida de la autora transcurrió en Madrid, capital de las letras y de la cultura, donde compaginó su colaboración en diarios y revistas de la época con la creación de una novela rosa (en 1940 publicó *Toros y Palomas* ) y el cuento "Rueda el amor", publicado en las páginas de la revista *Primer Plano* (25 de abril de 1943) y más tarde utilizada como materia prima para película cinematográfica (Rafael Utrera,1999, pg. 21). Esta última etapa de la vida de la escritora destaca por su incursión en el género dramático. Mª Luisa Muñoz de Vargas realizó adaptaciones de obras teatrales inglesas al castellano. En mayo de 1950, la autora llevó a las tablas la obra *Tu mujer y mi mujer*, de Somerset Maugham y un año más tarde probaría suerte con una nueva creación, *La sonrisa de la Gioconda*, del británico Aldous Huxley. En 1952 hizo otro tanto con dos nuevas obras: *Historia de un matrimonio* de Jan Hartog y *Por encima de la vida* de Somerset Maugham (Hormigón, 1996: 405). Otro de los títulos que llevó a los escenarios fue *Body and Soul* de Arnol Beniot[7] así como la comedia *Destino' s Hotel*, de la que no tenemos más noticias que la mención de su publicación por Valbuena Prat[8]

En la década de los cincuenta y sesenta, la escritora escribió sus últimas obras que se reparten entre libros de cuentos y poemas infantiles, como *Cuentos selectos* (1951), *La Princesita de Sal* (1967) o *Lluvia en verano* (1967), y "novelas rosas" como *El amor no pide permiso* (1958) o *Tres días de amor* (¿). La autora murió finalmente en Madrid el 2 de noviembre de 1975.

---

[6] Díez Ureña, en la biografía de Rogelio Buendía (1978: 41) indica que «los viajes de estudio de 1924 también los realizó con su esposa. Nos cuenta ésta que, en Roma, fueron recibidos por su Santidad y que recibieron personalmente su bendición Apostólica (febrero de 1924)». Asimismo, Díez Ureña también da cuenta de la visita a casa de Marinetti, el patriarca de la escuela futurista: «*Visitamos a Marinetti en su casa de Milán. Recuerdo que su ama de llaves llevaba un cotillón redondo… era enero de 1923 (…)*».

[7] Ramírez en *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)* señala que la autora escribió esta obra de teatro así como el cuento *Como el humo del tren* (p. 244).

[8] "La comedia *Destino, s hotel* se publicó en prensa con dos versiones una española y otra inglesa". Véase Valbuena Prat (IV: 792).

## 2. OBRA POÉTICA.

A pesar del carácter multifacético del conjunto de su producción, la poesía ocupa en ésta un lugar central, no sólo por ser el género que cultiva de manera más asidua y a lo largo de toda su vida sino porque resulta ser asimismo el único en el que encontramos resultados más homogéneos, en la forma de tres libros y numerosos poemas publicados en diferentes revistas y periódicos.

Su poesía pasa por las mismas fases que la de cualquier autor del siglo XX: el neopopularismo de la primera época (hasta 1925 aproximadamente), en la que predomina el magisterio de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado y en la que abundan los temas y formas populares, tratados eso sí desde un punto de vista culto, muy formalista y exquisito[9]. En la composición lírica "Evocación del siglo XVIII"[10] retoma el tópico modernista introducido en España por Rubén Darío y en ella la autora mezcla la sensualidad y delicadeza al comparar la figura femenina con una rosa:

¡Oh rosas blancas entre fresca yedra,
sobre el clavo callado.
¡Deshojaos, blancas rosas, deshojaos
y nevad sobre el viejo teclado
que corrieron las manos de mujeres
que tenían los cabellos empolvados!
¡Oh rosas blancas de suave aroma
en jarrón esmaltado!
¡Deshojaos, blancas rosas, deshojaos!
¡Cubrid con vuestra nieve el viejo piano
donde duermen las almas de mujeres
que tocaban sonatas de Bethoven,
pavanas, minuetos…
y eran, como vosotras: rosas blancas
sus lindas cabecitas, soñadoras,
de cabello empolvado!

Se trata de una poesía dedicada a su madre y donde inicia el uso de la imagen de las flores como representación de la figura de la mujer, un tópico muy recurrente de su poesía. Con la métrica del poema, una silva modernista, la autora pretende infundir cierta musicalidad con la repetición del asonante. Técnica típicamente modernista que nos indica que la autora estaba muy familiarizada con el lenguaje poético y los tópicos del último modernismo español. Los motivos florales reaparecen en "A la flor de

[9] Véase Merlo, Josefa. *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Fundación José Manuel Lara, Edición Vandalia, 2010,p.47.
[10] Poesía publicada en *La Provincia* el día 17 de diciembre de 1920.

lobo”[11], que, dentro del localismo folklorista, refleja la influencia del colorismo de Salvador Rueda:

Yo te haría emblema de la Sierra,
tus pétalos son cárdenos morados y violetas
como los dulces tonos de las viejas montañas,
de las regias hortensias y las ingenuas malvas
que crecen en los bosques sombríos de castaños;
qe ambar dorado llevas sobre tu corazón
un pedazo de cielo a la puesta de sol.
Tu nombre es la armonía suprema de la vida: Flor,
mágica palabra síntesis de la forma y el color.
En ti vive la rosa, los lirios, el clavel,
tu alma es el perfume, de ti nace la miel.
Lobo, palabra rebosante de energía y pasión,
de fuerza, de venganza, de odio, ¡de ambición!
Flor de lobo, Reina de la montaña:
Yo te haré emblema de la Sierra:
¡Tienes los tonos malvas y rojos de su tierra!

El 13 de abril de 1922, con el poema “Plegaria”[12], la autora abre otra línea temática de cierta importancia en su obra, la religiosa:

Jesús: haced que en mis labios
no brote el agravio
que hiera a mi hermano,
haced que mi mano
riegue y no recoja
la flor y la hoja
que alegra el camino
de los peregrinos
que cruzan la vida…

Haced que trabajen mis brazos,
que me guíen mis pasos
hacia tu clemencia.
¡Dadle claridad a mi inteligencia!
A mi corazón, Señor, dadle amor
y a mi alma, perdona Señor
sus flaquezas.

El poema, de nuevo una silva modernista, fue publicado un Jueves Santo, como lo sería asimismo, dos años más tarde “La Escala Santa” y que la autora había escrito con motivo de su viaje a Roma:

---

[11] *La Provincia*, 19 junio de 1922.
[12] *La Provincia*, 13 abril de 1922.

Escalera sagrada, escala Santa
manchada por la sangre de Jesús
escalera Sagrada, hasta subirte
yo nunca supe lo que fue la cruz
la Cruz que por nosotros sufrió Cristo.

Escalera Sagrada, yo no he visto
el mármol encendido por su divina huella
pero sentía
que las gotas de sangre eran estrellas
luz cenital dentro del alma mía.

¡Oh Jesús mío! Por lo que tú sufriste
por ajenos pecados
mi corazón, vaso de sangre humana
en el sagrado mármol yo te hubiera volcado.

Más allá de estas primeras incursiones en la poesía religiosa, la voz poética de la autora continúa evolucionando y mostrando cómo, junto a recursos típicamente modernistas, su obra se asoma ya a otras perspectivas. Así, en el poema "Que sea la barca fuerte"[13] el romance octosilábico retiene aún cierta musicalidad modernista en el uso de la rima consonante dentro del esquema de la cuarteta asonantada de las tres primeras estrofas (el mismo utilizado en los alejandrinos de "A la flor de lobo"), mientras que algunas de las metáforas anuncian ya la poesía neopopularista del 27.

El otoño va pintando
el campo con sus pinceles,
Primavera no adornó
con tal arte sus vergeles.
Por entre las alamedas
dejaron los cardenales,
perdidos mantos de púrpura
enredados en rosales.
Octubre en campos de Córdoba,
el Guadalquivir sombrío,
en el césped de la alfombra
se ha dormido el amor mío.
Palios de oro sobre el río,
varas de plata los sauces,
mi corazón es la barca,
tu mirada rompe el jaspe.

---

[13] *La Provincia* 17-11-1922.

Una segunda etapa bien marcada estaría constituida por el periodo comprendido entre 1925-1931, aproximadamente. En estos años la autora colaboró con la revista *Papel de Aleluyas*[14] vertiendo versos donde están presentes objetos modernos y la metáfora es un componente esencial que deforma o elude la realidad y crea una nueva visión de ella. Pero también confiere un hermetismo muy característico a los poemas del momento. Pepa Merlo habla de la *civitas hominum* frente a la *civitas Dei* (Merlo, 2010: 55) ahora el poeta dirige su mirada a los elementos de la vida moderna y, la naturaleza que se contempla es sustituida por el paisaje urbano.

> Hablamos del momento de la deshumanización del arte de Ortega y Gasset y del gongorismo. Es el tiempo de la búsqueda de un arte nuevo, del poeta iconoclasta que rompe con todo antecedente, que cambia el metro y la rima por el verso libre y lo desliga de lo tradicional" (Merlo, 2010: 55).

La tercera etapa poética está marcada por el compromiso, la rehumanización, la poesía social y política, sobre todo a partir de 1931 con el advenimiento de la II República y marcada por la aparición en 1930 de El nuevo Romanticismo de José Díaz Fernández. En ella, con la publicación de su gran libro de poemas "Bosque sin salida" en 1934, la autora muestra una gran madurez gracias al nuevo lenguaje poético que las vanguardias le ofrecen para el tratamiento de los mismos temas que parecían interesarle desde sus comienzos en la poesía del último modernismo.

El libro, prologado por su gran amigo y paisano Juan Ramón Jiménez, es una colección de setenta y tres poemas divididos en tres secciones ("Poemas niños", "Veredas" y "Varia y múltiple") y dedicados a sus hijos y su marido. El título del libro, *Bosque sin salida* reproduce el del poema que abre la tercera sección, cuyo contenido nos aclara el sentido del libro y también su estructura:

> En este bosque sin salida,
> que es mi vida
> ¿quién entró?
> Como gusano en tierna fruta

---

[14] La revista *Papel de Aleluyas,* fundada por Rogelio Buendía, Adriano del Valle y Fernando Villalón. La revista, de periodicidad mensual, tuvo una vida corta (desde julio de 1927 hasta julio de 1928), pero en ella publicaron, entre otros, Rafael Alberti, Ramón Gómez de Serna, Gerardo Diego, Eugenio D"Ors o Luis Cernuda (Issorel 2007: 19; Osuna 2005: 35). En el número 1 (julio de 1927), la primera página se abría con un relato de Ernesto Giménez Caballero, un dibujo de Barradas y el poema "Noche", de la autora, que firmaba como "Luchy", mientras que en el 3 se incluyeron seis breves poemas: "Cristal pintado": "Campanillas", "Kermesse", "Cancioncilla", "Cuna" y "Mimbre".

entró el amor
y va royendo, hasta minarlo, el corazón.
En este bosque sin salida,
que es mi vida,
¿quién entró?

La obra poética reproduciría de alguna manera el conjunto de su universo vital en el que los hijos y el marido apenas dejan en medio un espacio propio para ella. La imagen del bosque sin salida adquiere igualmente sentido tras la lectura del prólogo de Juan Ramón, quien, al hilo de la importancia de los motivos florales en la obra de Muñoz, pone en relación el bosque con otro espacio igualmente cerrado y vegetal, el patio que ocultan las casas de Huelva en su interior y en el que, rodeada de flores, se imagina a la autora, una imagen con la que probablemente pretende representar su sensibilidad poética:

> Este BOSQUE SIN SALIDA (¿qué aire espejista lo trajo a la villa?) puede acumular, apretar sus troncos y sus copas dentro de una casa de Huelva, tras las tapias. al fondo del fin. Y pienso en María Luisa de Huelva, arbusto, enredadera errante de su patio íntimo, de su bosque penúltimo todavía, inmensos los dos en su secreta soledad, como un libre oasis del desierto, con fuga cercana sólo a la estrella. Va y viene vestida de primavera, de patio a bosque, de bosque a patio, incontrable una hora, después del trajín visible del día, abriendo sus flores poéticas sus cancioncillas en flor al morado crepúsculo segundo. (Muñoz de Vargas,1934:1).

La autora presenta numerosos rasgos en común con otras poetas contemporáneas, como Concha Méndez (*Surtidor*), Josefina de la Torre (*Versos y estampas* y *Poemas de la Isla*), Ernestina de Champourcin (*Ahora*), o Carmen Conde (*Júbilos*), de acuerdo con el perfil común que traza de ellas Emilio Miró en su *Antología de poetisas del 27* (1999). Su obra confirma, desde luego, esta proximidad, pues en ella encontramos las misma tensión entre modernidad y tradición que se da en las mencionadas autoras (Bellver 2001), así como las mismas alusiones a la maternidad y la ocasional presencia infantil. Igualmente este libro ha tenido trascendencia en el terreno de la literatura infantil así por ejemplo encontramos la “Nana de María Rosa” incluida en la antología de Carme Riera *El gran libro de las nanas* (230), o el conjunto del libro incluido en el catálogo *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39* dentro de la sección “La Edad de Plata y los libros infantiles: 1920-1938” (2008: 202).

La autora no volvió a publicar un nuevo libro de poemas hasta 1967, año que dio luz a *Lluvia en verano* y *La Princesita de la Sal.* El primero de ellos, *Lluvia en verano*,

es un compendio de 86 poemas relacionados con episodios de la vida de Mª Luisa y donde persevera en sus constantes temáticas con paisajes, motivos florales, religiosos, infantiles y reminiscencias de su juventud:

Lluvia en verano
Es extraña esta lluvia en verano,
es extraña esta paz en mi alma.
(Los niños en la playa
se cobijan, en vano,
bajo los toldos claros,
a la vera del agua.)
Pienso en ti, te recuerdo,
y ya no me estremece
el eco misterioso de tu voz en mi oído...
La lluvia cae en el mar y en diamantes florece.
¡Gota a gota en mi alma va cayendo el olvido!

Un aspecto esencial del libro es la presencia en él del mundo infantil donde el diálogo marca el ritmo de los versos, como en el poema "Ingenuidad":

-Este año ha crecido la playa
-le dije un día a mi niña-,
a la vera del mar,
y me preguntó ella:
-¿Hace la arena hijitos, mamá?

De la misma forma la nostalgia y el amor se funden en armonía en "Canto de Julieta":

Cuando llega el día
y te vas, amor,
¡qué solo se queda,
¡ay!, mi corazón!
En los cielos, dicen
que ha salido el sol:
para mí son grises
la luz y el color.
Ya canta la alondra,
¡qué triste su son!
¡Acábate, día!
¡Vuelve, ruiseñor!

El tema religioso sigue estando presente en esta obra ( "Villancicos" , "Doncel Divino", "Dios, sola luz" o "Salvas al Señor") junto a la nostalgia y la melancolía.

*La Princesita de Sal* (1967) es una edición de poemas infantiles de la autora y en el que se dan cabida los publicados anteriormente más otros nuevos en la línea de las constantes temáticas mentadas. En ella observamos elementos típicos de la poesía infantil de todos los tiempos, como la sencillez en la construcción sintáctica, los versos cortos, las metáforas simples, los diminutivos, las aliteraciones, onomatopeyas, las

repeticiones y estribillos (Cerrillo, 1990: 35) y, de manera general, una musicalidad simple. Del mismo modo, el diálogo con la naturaleza o la presencia de lo maravilloso y sobrenatural se muestran ampliamente en estos poemas:

> El chopo y el sol
> - Chopito que estás desnudo
> y descalzo junto al río,
> chopito, ¿no tienes frío?
> - Sí que lo tengo, sol, sí.
> ¿Cuándo me vas a vestir?
> - En abril,
> la primavera,
> que es mi alegre costurera,
> cose un traje para ti
> de verdes hojitas nuevas.
> - ¡Ay, qué contento estoy ya
> sólo de pensar que venga!

En general, la trayectoria poética de María Luisa Muñoz de Vargas se caracteriza por una temprana asimilación de las corrientes de la época. Así lo entienden aquellos estudiosos de la poesía y literatura de la época.

La antología de Camacho Hernández *Antología de poetas onubenses* (1974) es la primera en recoger el nombre de Mª Luisa Muñoz de Vargas contemplada como mujer poetisa: «una poeta de su tiempo al publicar varias novelas y traducir importantes obras teatrales bajo el pseudónimo Félix de Bulnes» y que además «colaboró en revistas españolas y americanas» (1974: 27). Una mención que el mismo estudioso repetirá en 1985 en su nueva obra *Hacia un diccionario de escritores onubenses* (Camacho Hernández, 1985: 143-146) pero en esta ocasión resalta la gran labor que representó para su marido Rogelio Buendía «si bien su labor poética no era muy extensa, hay que señalar la gran ayuda que en el terreno literario representó para su marido, de la misma forma que Zenobia Campubri para J.R.J.» (1985, p.65). Sin embargo, posteriormente las menciones a Mª Luisa Muñoz de Buendía se tipifican como "esposa de" como lo hará Fernández Jurado en 1986 en la *Enciclopedia de Huelva y su provincia* (1986:97-125) a pesar de que el mismo estudioso haya reconocido su labor de escritora. De la misma forma que Fernando Lázaro Carreter en su *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (1993) presenta a Mª Luisa Muñoz de Vargas como esposa de Rogelio Buendía poniendo después como colofón algo de su producción literaria: "*Autora de «Bosque sin Salida», libro del que J.R.J. antepuso una «caricatura lírica» donde elogió «sus cancioncillas en flor».*

La referencia más reciente de Muñoz de Vargas como escritora de su tiempo tiene lugar en la antología de mujeres de Josefa Merlo en el trabajo *Peces en la tierra* (2010) donde aparece el nombre de Muñoz de Buendía junto con los nombres de otro grupo de poetisas que para esta estudiosa pertenecieron a la generación del 27 como Casilda de Antón de Olmet, Gloria de la Prada, Pilar de Valderrama, Lucía Sánchez Saornil, Rosa Chacel, Concha Méndez, Cristina de Arteaga, María Cegarra, Elisabeth Mulder, Ernestina de Champourcin, Mª Teresa Roca de Togores, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Josefina Romo Arregui, Dolores Cantarineu, Josefina Bolinaga, Esther López Valencia y Margarita Ferreras (pp-91-280), y sobre ellas dice: "cuando la crítica se ha referido a las escritoras parece como si estas hubiesen vivido aisladas del mundo, sin embargo (…) se desenvolvieron con naturalidad entre sus compañeros de generación" (Merlo, 2010:16). Pues todas ellas escribieron poesía, novela, artículos en prensa y revistas, asistieron a las tertulias literarias de la época y, a veces, en su mayoría, firmaron con pseudónimos y nombres de hombre. Así encontramos escritoras onubenses como Isabel Tejero (Camacho Hernández 1974:33), María Rodríguez -conocida como Mario Recomo (Fernández Jurado, 1986:97-100)- o Petra Crespo (1986:120), que junto con Mª Luisa Muñoz de Vargas, jugaron un papel importante en la literatura de la primera mitad del siglo XX. Escritoras que no estuvieron aisladas- como menciona Merlo en su trabajo- sino ausentes.

BIBLIOGRAFÍA

Baena Rojas, J. Y Sánchez Tello, J.M. (1987). *Historia de la poesía en Huelva*. Huelva. Colección Celacanto de ensayo nº1. Caja Rural Provincial de Huelva. 1987.

Barrera López, J. (1995). *Obra poética de Vanguardia. Rogelio Buendía*. Huelva. Diputación Provincial de Huelva. Colección Enebro.

Bolton, Guy (1954). *Por encima de la vida: comedia en tres actos de Guy Boltón*: basada en la novela "Teatro" de Somerset Mangham. Madrid. Alfil. Escelicer.

Camacho Hernández, M. (1974): *Antología de poetas onubenses*. Instituto de Estudios Onubenses. Jerez. Padre Marchena.

Camacho Hernández, M. (1985): *Hacia un diccionario de escritores onubenses*. Huelva. Memoria de licenciatura.

Carmona González, A. (1999). *Escritoras andaluzas en la prensa del siglo XIX.* Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Salamanca. Instituto Andaluz de la Mujer.

Díaz Domínguez, Mª Paz (2008): *Historia de la prensa escrita en Huelva. Su primera etapa (1810-1923)*. Premio Díaz Hierro de Investigación 2007. Huelva. Ayuntamiento de Huelva. Delegación de Cultura.

Fernández Jurado, J. (1986). *Huelva y su provincia*. 4 vol. Huelva. Ediciones Tartessos. S.L.

García de la Concha, V. (2007). *Antología comentada de la generación del 27.* Madrid. Espasa Calpe. Austral.

Hormigón , J. A. (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. volumen II. Investigación dirigida por Antonio Hormigón. Madrid. Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España.

Lázaro Carreter, F. y Gullón, R. (1993). *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid. Alianza Editorial.

Martínez Franco, E. (¿). Inventario de la prensa de Huelva y su provincia (1810-

Merlo Josefa (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres de poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara. Vandalia.

Muñoz de Buendía, María Luisa. (1925). *Herrumbre en el alma*. Sevilla. Casa Velázquez. Serie La novela del Día.

Muñoz de Buendía, María Luisa. (1934). *Bosque sin salida*. Huelva. Taller tip. Viuda de J. Muñoz.

Muñoz de Buendía, María Luisa. [1940]. *Toros y palomas*. Madrid. Prensa Española S.A.

Muñoz de Buendía, María Luisa. (1951). *Cuentos selectos*. Madrid. Librería y casa editorial Hernando S.A.

Félix de Bulnes (1953). *Por encima de la vida. De Somerset Maugham y Bolton*. Colección Teatro nº 93.

Muñoz de Buendía, María Luisa. (1958). *El amor no pide permiso*. Madrid. Escelicer.

Muñoz de Buendía, María Luisa. (1967). *Lluvia en verano*. Madrid. Escelicer, S.A.

Muñoz de Buendía, María Luisa. (1967). *La princesita de sal*; *siluetas de Elisabeth von Rathlef*. Barcelona. Editorial Juventud.

Muñoz de Buendía, María Luisa. (19--). *Tres días de amor*. Madrid. Editorial Rollán.

Riera Carmen (2009). *El gran libro de las nanas*. Barcelona. El Aleph Ediciones.

Sáez Delgado, A. (1999). 'Inscriptions: Rogelio Buendía, primer traductor de Fernando Pessoa en España. Madrid. *Revista Insula nº 635*, p.3-4.

Utrera Rafael(1999). *Cuentos de cine. De Baroja a Buñuel.* Madrid. Clan Editorial.

# LE SORELLE DI SHAKESPEARE: SCRITTRICI INGLESI CONTEMPORANEE FRA I MARGINI E IL CENTRO DEL CANONE

*Maria Micaela Coppola*

*Università di Trento*

ABSTRACTS

Questo contributo propone una riflessione sui concetti di 'assenza' e 'marginalità' riferiti alla scrittura delle donne in contesto anglosassone. Per quanto riguarda il concetto di 'assenza', molta teoria letteraria femminista, a partire dagli anni Settanta, si è dedicata a restituire corpo, voce e, quindi, visibilità e valore alle amnesie che, nei secoli, hanno permeato la cultura patriarcale e il Canone letterario occidentali. In seguito, osserveremo in che termini la critica letteraria femminista, soprattutto a partire dai primi anni Ottanta, abbia evidenziato non solo l''assenza' ma anche la 'marginalità' delle scrittrici che non rientrano nella norma dal punto di vista identitario, sociale, stilistico o editoriale. Infine, ci chiederemo se e in che misura i concetti stessi di 'marginalità' e 'assenza' possano essere descrittivi del rapporto con il Canone di scrittrici di lingua inglese contemporanee e di una critica letteraria femminista radicalmente innovativa e destabilizzante.

In this paper we are focusing on the concepts of 'absence' and 'marginality' with reference to women writing in English. As for the concept of 'absence', since the Seventies, feminist literary theorists have re-discovered the voice of women writers from the past who were forgotten, silenced or disregarded in the patriarchal Western Canon. Then, since the Eighties, feminist literary criticism has focused not only on women's absence from mainstream Canon but also on their 'marginal' stance, with respect to the andro- and hetero-centric norm, as Black, lesbian and/or women artists. Thus, the very concepts of 'marginality' and 'absence' have been and are being reconsidered, in order to see if and to what extent they can be descriptive of the works of contemporary women writers in English and of a radically innovative and challenging feminist literary theory.

**KEYWORDS**

Assenza, Marginalità, Canoni, Critica letteraria femminista, Scrittrici contemporanee di lingua inglese.

Absence, Marginality, Canons, Feminist literary criticism, Contemporary women writers in English

Se ci soffermiamo sui concetti di 'assenza' e 'marginalità' riferiti alla scrittura delle donne in contesto anglosassone e, in particolare, riferiti al rapporto fra canone letterario e letteratura femminile e lesbica, si può notare come, a partire dagli anni Settanta, la critica letteraria femminista abbia denunciato le amnesie e i silenzi del canone letterario dominante e, al contempo, abbia portato avanti un'opera di riscoperta e valorizzazione di voci di scrittrici che si credevano perdute. Nell'Introduzione a *The*

*New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory* (1986), Elaine Showalter traccia il percorso seguito dalla critica letteraria femminista anglofona e lo suddivide in tre tappe fondamentali: *i.* la denuncia della misoginia della pratica letteraria dominante (andro-centrica e, aggiungiamo, etero-centrica); *ii.* la scoperta che, nonostante tutto, esiste una tradizione letteraria femminile, e *iii.* l'analisi del discorso letterario in quanto parte del processo di costruzione simbolica del genere (Showalter, 1986: 3-17). È nostra opinione che soprattutto le prime due fasi si ricolleghino al concetto di 'assenza' delle opere di scrittrici dal canone dominante, o meglio, dal Canone (in quanto non altrimenti delimitato, i cui principi fondanti assumono un valore universale nello stabilire la qualità o meno di un'opera letteraria). Nel primo caso, la critica femminista ha messo in evidenza la presenza della donna in letteratura, ma meramente come figura stereotipata (angelo o peccatrice, modello di perfezione o di abiezione), e, al tempo stesso, l'assenza, l'esclusione delle donne in quanto scrittrici dalla storia letteraria normativa. Nel secondo caso, spostando l'attenzione al di fuori del Canone le teoriche femministe hanno riscoperto, in diversi contesti storici e nazionali, e valorizzato un ampio *corpus* letterario femminile. I testi fondanti di tali processi di rilettura del canone dominante e di riscoperta di un canone femminile sono stati perlopiù pubblicati negli anni Settanta: *The Female Imagination* di Patricia Myer Spacks (1975), *Literary Women* di Ellen Moers (1976), *A Literature of Their Own* di Elaine Showalter (1977), *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* di Judith Fetterley (1978) e *The Madwoman in the Attic* di Sandra Gilbert and Susan Gubar (1979), per citarne solo alcuni. Ma già nel 1929 Virginia Woolf si interroga sulla (apparente) assenza della donna dalla Storia della letteratura. Nel saggio-racconto *A Room of One's Own* le grandi poetesse del passato si incarnano simbolicamente nel personaggio fittizio della "sorella di Shakespeare", il cui talento era destinato a rimanere inespresso e a venire sepolto in un contesto in cui scrivere e avere una stanza tutta per sé erano considerate attività esclusivamente maschili. Tuttavia, come ci ammonisce Woolf, "le grandi poetesse non muoiono; sono presenze continue; hanno solo bisogno dell'opportunità di camminare fra noi in carne ed ossa".[1] Se la donna avrà il coraggio e la libertà di scrivere ciò che pensa – continua Woolf – e sarà in grado di superare i pregiudizi che la ostacolano, se saprà mettersi in relazione con se

[1] "great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh". Dove non altrimenti indicato le traduzioni dall'inglese sono di Maria Micaela Coppola e i numeri di pagina si riferiscono all'edizione in inglese.

stessa e con il mondo e, infine, se saprà dialogare con le donne che l'hanno preceduta, "allora l'opportunità verrà e la poetessa morta che fu la sorella di Shakespeare indosserà il corpo che così spesso ha abbandonato. Attingendo alla sua vita dalle vite delle sconosciute che l'hanno preceduta, come fece suo fratello prima di lei, ella nascerà" (Woolf, 1945: 112).[2] Si può qui vedere come Woolf considerasse la costituzione di una genealogia femminile come un passo imprescindibile per arrivare alla piena affermazione dell'artista donna in una cultura andro-centrica.

È questo un punto su cui successivamente insisterà la critica letteraria di marca femminista, sottolineando come le donne nella Storia letteraria siano presenti, sia (soprattutto) in quanto oggetti di narrazione sia in quanto soggetti narranti, ma anche denunciando il fatto che nella cultura e nella critica, così come nella società, la loro presenza sia stata resa accessoria o irrilevante. Basti qui ricordare il celebre passaggio di *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1971) in cui Adrienne Rich illustra quel processo di "re-visione" che dovrebbe accompagnare gli atti interpretativi dei testi letterari e culturali ereditati:

> Re-visione, l'atto di guardare indietro, di osservare con occhi nuovi, di entrare in un testo vecchio da una nuova prospettiva critica – è per le donne più di un capitolo della storia culturale: è un atto di sopravvivenza. Finché non potremo capire le presupposizioni in cui siamo immerse, non saremo in grado di capire noi stesse. E questo desiderio di conoscenza di sé, per le donne, è più di una ricerca di identità: è parte del nostro rifiuto dell'auto-distruttività della società dominata dal Maschile (Rich, 2001: p. 11).[3]

Nella visione di Adrienne Rich, la cultura e, con essa, la letteratura del passato non vanno tanto riscoperte quanto ri-viste: osservare con uno sguardo nuovo, da prospettive inusitate, le rappresentazioni, il linguaggio e l'immaginario della cultura dominante (patriarcale e andro-centrica) porta a una nuova comprensione dei nostri modi di vivere e di nominarci, una nuova conoscenza e visione di sé: "Abbiamo bisogno di conoscere la scrittura del passato, e di conoscerla diversamente da come l'abbiamo conosciuta; non per tramandare una tradizione ma per interrompere la sua presa su noi"

---

[2] "then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born".

[3] "Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society".

(Rich, 2001: 11-12).[4] Una conoscenza profondamente rivoluzionaria e destabilizzante dello *status quo*, per essere tale, deve passare attraverso l'adozione di uno sguardo genuinamente nuovo e innovativo.

Dunque si capisce perché per una teorica come Elaine Showalter la critica femminista abbia compiuto un passo fondamentale nel momento in cui ha scoperto che "le scrittrici avevano una letteratura tutta per sé, la cui coerenza storica e tematica e la cui importanza artistica sono state oscurate dai valori patriarcali che dominano la nostra cultura" (Showalter, 1986: 6).[5] In questo senso, possiamo osservare il caso di Anne Lister (1791-1840) come una delle 'riscoperte' più recenti della critica letteraria e delle lettrici femministe, che ne hanno decretato l'ingresso nella "literature of their own" delle donne.[6] Potremmo dire che Anne Lister rappresenti la 'sorella di Shakespeare' e i fantasmi prodotti dalla cultura patriarcale ed eterosessuale. Alla fine dell'Ottocento, nel nord dell'Inghilterra, Anne Lister, una donna benestante e, per molti versi convenzionale, scrive dei diari in cui narra in maniera esplicita (anche se in codice) le sue relazioni appassionate e decisamente poco convenzionali con altre donne. Questi diari sono stati scoperti, decifrati e pubblicati da Helena Whitbread (*I Know My Own Heart. The Diaries of Anne Lister 1791-1840)* nel 1988 e successivamente hanno fornito il soggetto per un documentario (*Revealing Anne Lister*, 2010) e per un film per la tv (*The Secret Diaries of Miss Anne Lister*, 2010), entrambi trasmessi da un canale televisivo *mainstream* quale BBC Two. Tali trasposizioni cinematografiche hanno segnato l'ingresso nella cultura popolare dominante di un testo che fino ad allora poteva essere catalogato come 'marginale' in quanto parte della cultura lesbica e femminile.

I diari di Ann Lister ci ricordano anche come la 'riscoperta' di un testo da parte della critica femminista e la successiva appropriazione da parte della cultura dominante non coincidano con la valorizzazione critica o con l'inclusione di quel testo nel Canone. Al contrario, il fatto di essere opere di scrittrici donne, lesbiche e/o di colore per anni ha pregiudicato la possibilità di accettazione e valorizzazione di testi alternativi rispetto alla norma dominante. Inoltre, molto spesso e ancora oggi, il discorso critico tende 'dimenticare' le sorelle di Shakespeare quanto più queste entrano a far parte della

[4] "We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us".
[5] "women writers had a literature of their own, whose historical and thematic coherence, as well as artistic importance, had been obscured by the patriarchal values that dominate our culture".
[6] Per ulteriori esempi del processo di recupero e valorizzazione di autrici 'dimenticate' dal Canone (in ambito italiano), si veda il saggio di Carla Gubert in questo volume.

cultura popolare o della letteratura di genere (per esempio, la scrittura diaristica), considerate entrambe lontane, se non contrapposte, alla letteratura alta, canonica.

Per questi motivi molte teoriche hanno evidenziato come il recupero alla nostra memoria collettiva di scrittrici 'assenti' quali Anne Lister sia un passo fondamentale ma, da solo, insufficiente, per la critica letteraria femminista. Nel saggio *Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon*, Lillian S. Robinson descrive come tutt'altro che minaccioso dello *status quo* l'approccio critico di chi si concentra sul tentativo di far ammettere una singola scrittrice nel Canone letterario senza mettere in discussione "i concetti di qualità letteraria, atemporalità, universalità e tutte le altre qualità che costituiscono il fondamento logico della canonicità" (Robinson, 1986: p. 109).[7] Infatti, le singole opere ammesse a far parte del Canone saranno con molta probabilità quelle che più si conformano ai criteri di qualità e valore propri del Canone stesso, e non potranno quindi che rafforzare quei valori e quei criteri che, in prima istanza, avevano escluso dal Canone la gran parte delle opere di scrittrici 'marginali'.

Come ho illustrato altrove (Coppola, 2011) nel saggio *What Does a Woman Need to Know?* Adrienne Rich illustra questo processo che potremmo definire di 'assimilazione controllata' (che lei indica con un'efficace espressione inglese: "*tokenism*"), e mette in guardia rispetto ai rischi che esso nasconde: essere ammesse a far parte del 'centro' della cultura dominante comporta la perdita dello sguardo di *outsider*, e cioè di quel punto di vista nuovo e alternativo che è proprio di chi scrive dai 'margini' e che a sua volta è il solo sguardo che permetta di ri-vedere e mettere in discussione lo *status quo*. Perseguendo l'illusione di entrare a far parte a pieno diritto dell'umano universale, l'*outsider* si trasforma in *token*, simbolo del Potere dominante, senza tuttavia avere un effettivo accesso al Potere stesso.

Inoltre, il privilegio di diventare *insiders* nella cultura, nella società e nelle istituzioni è meramente illusorio: esso viene concesso a poche e solo a condizione che queste pensino e, potremmo aggiungere, scrivano come l'Uomo. E' quindi un privilegio che porta, di fatto, ad una perdita di potere e ad un maggior controllo da parte del Potere. Per questi motivi la *outsider* deve conservare il suo sguardo e la sua coscienza alternativi:

> Poiché nessuna donna è davvero una *insider* nelle istituzioni generate dalla coscienza maschile. Quando permettiamo a noi stesse di credere che

[7] "no challenge is presented to the particular notions of literary quality, timelessness, universality, and other qualities that constitute the rationale for canonicity".

> lo siamo, perdiamo contatto con parti di noi definite come inaccettabili da quella coscienza […]. Credo che l'anima di ogni donna sia tormentata dagli spiriti delle donne che l'hanno preceduta (Rich,1986: 7).[8]

Questa posizione di Rich coincide con quella espressa da Audre Lorde in un famoso saggio del 1979. In *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* Lorde sottolinea come, da *insiders*, nessuna forma di rivoluzione sia realmente possibile:

> Gli strumenti del padrone non distruggeranno mai la casa del padrone. Ti potrebbero permettere di batterlo temporaneamente al suo gioco, ma non ti permetteranno mai di portare un cambiamento genuino. E questo fatto è temibile solo per quelle donne che ancora definiscono la casa del padrone come la loro unica fonte di supporto (Lorde, 1984: 112).[9]

Se ne deduce che la scrittrice che scrive in quanto donna, femminista, lesbica e/o nera assume una posizione marginale rispetto al Canone (o alla casa del padrone, per usare le parole di Audre Lorde); una posizione non più, o non solo, di svantaggio ma privilegiata, perché potenzialmente rivoluzionaria e genuinamente alternativa.

Se volgiamo ora la nostra attenzione alla letteratura contemporanea femminile e lesbica in lingua inglese, sarà possibile osservare le molteplici sfumature del concetto di 'marginalità' (e, con esso, di quello di 'assenza') che sono state sopra evidenziate. Per esempio, come collochiamo, rispetto al 'centro' – (e cioè rispetto al Canone, alla cultura e alla critica *mainstream*) l'opera di Carol Ann Duffy – donna, lesbica e scozzese, ma anche *Poet Laureate* della Corona inglese dal 2009? Allo stesso modo, in che misura possono essere definite 'marginali' autrici quali Jeanette Winterson, Ali Smith o Sarah Waters, la cui produzione, pur essendo catalogabile come 'scrittura femminile' o 'scrittura lesbica', ha raggiunto un ampio riconoscimento di critica e di pubblico ben oltre queste categorie? Quanto ha influito su tale consenso trasversale, critico e di pubblico, il fattore linguistico-culturale, e cioè, quanto la lingua e la cultura inglesi (rispetto a quelle italiane o spagnole, per esempio) hanno permesso di superare la posizione 'marginale' occupata per secoli dalla letteratura femminile e lesbica? Ed

[8] "For no woman is really an insider in the institutions fathered by masculine consciousness. When we allow ourselves to believe we are, we lose touch with parts of ourselves defined as unacceptable by that consciousness [...]. I believe that every woman's soul is haunted by the spirits of earlier women".
[9] "the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow you temporarily to beat him at his own game, but they will never enable you to bring about genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support".

infine, essere incluse nelle categorie 'letteratura femminile' o 'letteratura lesbica' significa ancora occupare i margini del Canone e della cultura dominanti anglosassoni?

A un primo sguardo, Jeanette Winterson, Ali Smith o Sarah Waters possono essere incluse nella stessa categoria: scrivono in lingua inglese, sono nate in Gran Bretagna negli anni Cinquanta o Sessanta, considerano il loro essere donne e lesbiche come fattori irriducibilmente legati alla loro scrittura, e sono identificate da critica e lettrici/lettori come scrittrici lesbiche. Ma se guardiamo più attentamente alle loro origini, *background*, generi e stili letterari o prospettive, ci rendiamo conto che queste artiste sono paradigmatiche della varietà di significati che possono assumere oggi le definizioni di 'scrittrice' e 'scrittrice lesbica'. Anche solo la loro inclusione negli stessi corsi universitari, sugli stessi scaffali di librerie o biblioteche, nelle stesse liste di candidature a premi letterari o nelle stesse antologie di fatto indica una semplificazione forse inevitabile ma sicuramente significativa, che non deve porre in secondo piano le differenze fra le loro opere a favore di una comune appartenenza alla categoria del 'canone femminile' o del 'canone lesbico' (che verrebbero tra l'altro ancora una volta opposti al Canone non altrimenti connotato).

Per questo appare criticamente interessante osservare come queste autrici contemporanee di lingua inglese definiscano loro stesse e la loro opera, e a quali canoni facciano riferimento. Un'occasione fondamentale per ascoltare le loro voci è stata la Rassegna di Letteratura Lesbica *Soggettiva*, che si è tenuta a Bologna nel 2007[10] ed alla quale sono state invitate le già citate Sarah Waters e Ali Smith, oltre a Stella Duffy ed alla poetessa irlandese Mary Dorcey. A tutte è stato chiesto di confrontarsi con un'affermazione contenuta nel saggio di Jeanette Winterson *The Semiotics of Sex*: "Sono una scrittrice a cui capita di amare le donne, non sono una lesbica a cui capita di scrivere" (Winterson, 1996: 104).[11] È mia opinione (Coppola, 2005) che con questa presa di posizione Winterson intenda opporsi al destino tipico delle scrittrici – lesbiche, donne o comunque 'marginali':

> Sono giunta alla consapevolezza che la differenza sessuale scelta da una scrittrice è considerata di per se stessa sufficiente per legarla in una sorellanza semiotica con qualsiasi altra scrittrice, anche lei lesbica, viva o morta. Dopo tutto, sono una pervertita, quindi non mi dispiacerà dividere il letto con un cadavere. Questo letto a forma di libro, questo libro a forma di letto, deve accogliere ognuna di noi, visto che,

[10] Internet 25-08-13. http://www.soggettiva.it/edizione2007/
[11] "I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write".

> indipendentemente dal tuo stile, filosofia, classe, età, pensiero e talento, siamo tutte lesbiche, e non è forse questa la chiave d'oro per l'unica porta d'accesso alla nostra opera? (Winterson, 1996: 103)[12]

Il dato biografico dell'autrice (in questo caso, il suo orientamento sessuale) precede qualsiasi considerazione interpretativa della sua opera, creando aspettative che possono influenzare e anche offuscare l'atto di lettura. È questo un destino che le scrittrici lesbiche condividono con tutti coloro che scrivono da una posizione che non può essere 'neutra' e 'universale' (e cioè, bianca, eterosessuale, maschile).

In un dialogo virtuale con Winterson, Stella Duffy controbatte sottolineando l'importanza per chi vuole scrivere di essere visibile come donna e come lesbica. Stella Duffy è autrice, fra le altre cose, di una serie di romanzi gialli con protagonista una *detective* dichiaratamente lesbica (il primo della serie è *Calendar Girl*, pubblicato nel 1994). Tuttavia, afferma l'autrice, "anche se mi considero molto politicizzata, non mi interessava scrivere dell'ennesima lesbica che vive nell'ennesimo ghetto lesbico". E conclude:

> Io vorrei far parte della società, non esserne fuori. Non m'importa di essere 'interessante' solamente perché sono lesbica, non è questa la parte più interessante di me. Fino a quando il resto del mondo non capirà tutto questo – fino a quando non smetteranno di chiederci di annullarci – fino ad allora dobbiamo continuare a fare chiasso, a farci sentire, e ad essere aperti e onesti (Duffy, 2007).[13]

La posizione di Stella Duffy appare quindi simile a quella di Winterson nel suo non rinnegare il punto di vista 'marginale' e, al contempo, nel suo rifiutare di essere confinata come scrittrice in qualsiasi categoria interpretativa.

Un tale approccio ci porta a Sarah Waters e alle sue ri-scritture della Storia attraverso la finzione del romanzo. Traendo ispirazione da storie dimenticate dalla tradizione e colmando i vuoti della Storia ufficiale con la propria immaginazione, Waters traccia un quadro policromatico della vita delle donne e lesbiche vittoriane, le quali nei suoi romanzi appaiono essere al tempo stesso normali ed eccezionali, ma la cui eccezionalità non è un mero prodotto dell'essere lesbiche o sessualmente auto-determinate. È forse proprio questo rappresentare la 'normalità' di esistenze

---

[12] "I have become aware that the chosen sexual difference of one writer is, in itself, thought sufficient to bind her in semiotic sisterhood with any other writer, also lesbian, dead or alive. I am, after all, a pervert, so I will not mind sharing a bed with a dead body. This bed in the shape of a book, this book in the shape of a bed, must accommodate us everyone, because, whatever your style, philosophy, class, age, preoccupations and talent, we are lesbians, and isn't that the golden key to the single door of our work?"
[13] Traduzione di Mariagrazia Pecoraro.

'eccezionali' che ha permesso ai romanzi storici di Sarah Waters di raggiungere un successo trasversale di critica e di pubblico e di entrare a far parte della cultura popolare (tra l'altro, i romanzi della Waters vengono immancabilmente trasposti in adattamenti televisivi. Si vedano in particolare *Tipping the Velvet*, 1998; *Affinity*, 1999; *Fingersmith*, 2002; e *The Night Watch*, 2006)

Ali Smith prende l'affermazione di Jeanette Winterson e la spinge oltre, dichiarando che la scrittura e l'immaginazione vanno al di là del genere e dell'orientamento sessuale, ma poi puntualizza:

> sono molto, molto, molto felice di essere nata donna, e di essere una donna che è anche lesbica, e una donna gay che è anche scozzese, e una donna scozzese gay che vive in questo tempo, negli stati intermedi tra indipendenza e rinegoziazione che tutte le cose sopra elencate mi hanno concesso di sperimentare ogni giorno (Smith, 2007).[14]

Con queste parole Ali Smith solleva un'importante questione in quanto descrive la scrittura, la sua visione del mondo e l'identità in generale come determinate da molti e diversi fattori (quali razza, nazionalità, genere ed orientamento sessuale). Smith continua evidenziando come questa identità eterogenea a sua volta determini il suo modo di scrivere e la sua visione del mondo:

> essere scozzese, come essere donna e gay, non cessa mai di ricordarmi che il compito di uno scrittore è quello di parlare dai margini – di mettere in discussione la narrativa dominante, e di dare voce a quelle persone e a quelle entità, come dice Calvino nei suoi saggi, che non hanno voce o la cui voce tende a perdersi. Essendo quindi donna, gay e scozzese, non avrei potuto essere più preparata. A causa di ciò riesco a vedere le cose in maniera diversa. Ecco di nuovo la questione di rinnovare lo sguardo. Sono contenta di avere questi nuovi occhi (Smith, 2007).[15]

Rifiutandosi di stabilire una gerarchia fra i diversi fattori che la definiscono, Smith sostiene che l'arte supera i confini fra essi. Dunque ella riafferma e si riappropria della sua identità di lesbica, oltre che della sua identità di donna e di scozzese, e riconosce le diverse componenti che caratterizzano anche la sua scrittura. Al tempo stesso, si oppone alla tentazione di leggere la sua opera unicamente come il lavoro di una 'scrittrice lesbica' o 'donna' o 'scozzese'. Inoltre, paradossalmente, nel valorizzare la molteplicità di fattori identitari e letterari che la definiscono come soggetto, afferma che l'arte (la scrittura e la lettura) è in grado di superarli.

[14] Traduzione di Mariagrazia Pecoraro.
[15] Traduzione di Mariagrazia Pecoraro.

In generale si può dire che le scrittrici contemporanee qui prese in considerazione usano strategie simili sia per sfuggire al destino della 'scrittrice lesbica', che vedrebbe il valore sessuale prevalere su quello letterario ed estetico, sia per evitare il rischio di diventare le *token* del Canone. Reclamare uno spazio alternativo al 'centro' e al tempo stesso provare a superarne i confini rappresentano, a mio parere, strategie di resistenza comuni a molte scrittrici contemporanee. Anche grazie alle 'sorelle di Shakespeare' che le hanno precedute, queste artiste condividono la percezione di essere collocate, sia a livello personale sia a livello politico e letterario, simultaneamente all'interno e ai margini del Canone e della cultura *mainstream*. Come abbiamo visto, scrivere da una prospettiva lesbica o femminile può significare per la scrittrice osservare il mondo da una prospettiva in qualche misura privilegiata, dalla quale sfidare la norma etero- e andro-centrica. Pur riconoscendo la forza demistificante di un tale punto di vista, esse condividono ed esprimono (con modalità diverse) l'auspicio che le loro opere vengano lette e valorizzate al di là delle categorie e dei confini critici.

Dobbiamo dunque evidenziare un ritorno al concetto di universalità e neutralità della scrittura o meglio, in questo caso, della lettura: alla lettrice e al lettore si chiede di andare oltre le etichette di 'letteratura lesbica' o 'letteratura femminile e, di conseguenza, di cogliere un presunto carattere trasversale (e quindi universale) dell'opera d'arte. Esse sembrano aspirare, quindi, a una lettura (se non a una scrittura) universale e neutra.

L'essere incluse, 'presenti', nella cultura dominante e al tempo stesso starne ai margini rappresenta a mio parere uno degli aspetti più interessanti della scrittura femminile e lesbica contemporanea. E tuttavia, un tale tipo di collocazione lascia aperti due quesiti, fra loro connessi, con i quali vorrei concludere questo percorso attraverso la scrittura femminile e la critica letteraria femminista. Ci dobbiamo infatti chiedere se il movimento 'dentro e fuori' dal Canone non sia un privilegio concesso, ancora una volta, a un numero relativamente ristretto di scrittrici (perlopiù bianche, occidentali, anglofone)[16], e se il 'prezzo' di tale libertà di movimento trasversale non sia la perdita dello sguardo di *outsider* e, di fatto, l'impossibilità di mettere in discussione dal profondo la tradizione ereditata. È ancora Adrienne Rich (*Toward a More Feminist Criticism*) ad indicare, negli anni Ottanta, la strada alla critica femminista e, in particolare, a quelle donne che, pur da una posizione 'marginale' (in quanto donne e

[16] Per una discussione sulle scritture 'marginali' e sui 'limiti' del concetto di 'margine', si veda il saggio di Francesca Di Blasio in questo volume.

femministe), condividono con la critica *mainstream* una condizione comunque privilegiata per quanto riguarda le origini, la razza, l'orientamento sessuale o la classe sociale:

> Credo che ella abbia la responsabilità di non leggere, pensare, scrivere e agire cose se tutte le donne avessero gli stessi privilegi, o di presumere che il privilegio conferisca un qualche tipo di saggezza speciale. Ha la responsabilità di essere il più chiara possibile circa i compromessi che fa, circa le sue paure e i suoi tentennamenti quando si siede e comincia a scrivere; di ammettere le sue limitazioni quando si avvicina alle opere di donne di cultura e provenienza molto diverse dalle sue, di ammettere di sentirsi confusa e fuori dal proprio campo. Abbiamo bisogno di sostenerci a vicenda nel rifiutare i limiti di una tradizione – un modo di leggere, di parlare, di scrivere, di fare critica – che non è mai stato pensato per includere tutte noi (Rich, 1986: 99).[17]

Oggi possiamo forse dire che le scrittrici e le donne sono sempre meno assenti dal Canone, e che sono sempre meno ai suoi margini, ma la riflessione di Adrienne Rich citata sopra ci porterà necessariamente a riflettere su se e in che misura la critica letteraria femminista, e in ultima analisi le lettrici femministe, abbiano colto e valorizzato il potenziale radicalmente rivoluzionario di una scrittura dai 'margini'.

BIBLIOGRAFIA

Bloom, H., *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996.

Coppola, M.M., "I canoni lesbici: leggere, scrivere e cucire coperte imbottite", O. De Zordo e F. Fantaccini (a cura di), *Altri canoni/Canoni altri. Pluralismo e studi letterari*, Firenze University Press, Firenze, 2011, pp. 167-197. Internet 25-08-13. http://www.fupress.com/Archivio/pdf/4789.pdf)

Coppola, M.M., "Soggetti d'arte e di scambio. La semiotica del sé nei saggi di Jeanette Winterson", M. Bottalico e M. T. Chialant (a cura di), *L'impulso autobiografico. Inghilterra, Stati Uniti, Canada…e altri ancora*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 283-294.

[17] "I believe that she has a responsibility not to read, think, write, and act as if all women had the same privileges, or to assume that privilege confers some kind of special vision. She has a responsibility to be as clear as possible about the compromises she makes, about her own fear and trembling as she sits down to write; to admit her limitations when she picks up work by women who write from a very different culture and sourcement, to admit to feelings of confusion and being out of her depth. We need to support each other in rejecting the limitations of a tradition – a manner of reading, of speaking, of writing, of criticising – which was never really designed to include us at all."

Culler, J., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1982.

Duffy, S. "Stella Duffy". Intervista di Elisa Manici e Anna Muraro, *Cassero*, IV, 3 (2007). Internet 25-08-13. http://www.soggettiva.it/edizione2007/i_stelladuffy.html

Faderman, L., *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendships and Love between Women from the Renaissance to the Present*, New York, Quality Paperback Book Club, 1994.

Fetterley, J., *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

Lister, A., *I Know My Own Heart. The Diaries of Anne Lister 1791-1840*, a cura di Helena Whitbread, New York and London, New York University Press, 1988.

Lorde, A., *Sister Outsider. Essays and Speeches*, New York, The Crossing Press, 1984.

Rich, A., *Arts of the Possible. Essays and Conversations*, New York and London, W. W. Norton & Company, 2001.

Rich, A., *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, New York and London, W. W. Norton & Company, 1986.

Robinson, L. S., "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon", E. Showalter (a cura di), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, London, Virago Press, 1986, pp. 105-121.

Showalter, E., "Introduction. The Feminist Critical Revolution", E. Showalter (a cura di), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, London, Virago Press, 1986, pp. 3-17.

Smith, A., "Ali Smith". Intervista di Antonia Ciavarella, *Cassero*", VI, 2 (2007). Internet. 25-08-13. http://www.soggettiva.it/edizione2007/i_alismith.html

Winterson, J., *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, London, Vintage, 1996.

Woolf, V., *A Room of One's Own*, London, Penguin Books, 1945.

Zimmerman, B., *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*, London, Onlywomen Press, 1992.

# LAS PATRIOTAS ITALIANAS. CÓMO EL SISTEMA PATRIÓTICO-PATRIARCAL OLVIDÓ A SUS HEROÍNAS

*Silvio Cosco*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
El sistema patriótico-patriarcal olvidó o celebró falsamente la aportación de las patriotas en el proceso de unificación italiana. La mujeres que lucharon y conspiraron por sus ideales pagaron el haberse opuesto al canon de la mujer angelical del 1800. La retórica del Resurgimiento remarcó sobretodo el papel de madre o esposa, minimizando el valor militar o estratégico de las mujeres, para que éstas volvieran a la esfera doméstica y su contribuición fuera sólo un paréntesis extraordinario.

The patriotic-patriarchal system forgot or falsely celebrated women's contribution in the process of Italian unification. Women who fought for his ideals paid the prize to have opposed to the angelic woman of 1800. The rhetoric of the *Risorgimento* highlighted the role of mother or wife, minimizing the military or strategic value of the women, to continue to segregate them in the domestic sphere.

KEYWORDS
Patriotas, Italia, Patriarcado, Patria, Mujeres.
Patriots, Italy, Patriarchy, Homeland, Women.

Las patriotas que participaron en los motines previos a la unificación afirmaron otro ideal de mujer: lo hicieron en el siglo, el XIX, que le otorgó el desagradecido título de "reinas del espacio doméstico". Esa sociedad, que confió a la mujer los roles de esposa y madre, tuvo que medirse con mujeres que se vestían de hombre para "participar" en las batallas y abrían las puertas de sus "salones" a intelectuales y carbonarios para conspirar contra los austriacos en el Norte y los Borbones en el Sur. Las patriotas hicieron amplio uso del travestismo «para expresar características, habilidades, potencialidades (…) en otro caso (…) condenadas a la invisibilidad por las normas culturales y jurídicas»[1] (Guidi, 2000: 572). El vestirse de hombre les abrió las puertas de la Historia pero fue sólo una de las muchas maneras con las cuales las mujeres participaron en el proceso de formación del estado nacional. El travestismo sirvió sobre todo en la esfera pública; en cambio, la participación de las mujeres en el debate cultural, ideológico, político, y en las redes conspirativas constituitivas, ocurrío, en muchos casos, dentro de los espacios familiariares a ellas: «casas, salones, hasta

[1] Las traducción de textos italianos son del autor.

conventos (...) redes familiares, amistosas y epistolares» (Guidi, 2000: 579). Esta masiva participación (periodistas, enfermeras, financiadoras etc.) en las varias fases del Resurgimiento nos devuelve la imagen de un siglo XIX con mujeres sinceramente apasionadas con la ideologia liberal que sostiene la idea de patria por la cual, a menudo, sacrifican la vida. Desde las que organizaron hospitales y curaron heridos, a las que crearon cárceles más humanas o lucharon para la emancipación femenina.

Sin embargo, la contribución de estas heroinas del Resurgimiento fue minimizada o falsamente celebrada. La patriota cantada por la literatura posterior al 1861, año de la unificación, fue plasmada sobre el modelo ochocentista de mujer-madre virtuosa, que se sacrifica y sufre. Los patriotas sólo raramente sintieron suya la causa de la emancipación feminista, más bien se limitaron a aceptar a las mujeres como preciosas aliadas para luego aplazar indefinitivamente el reconocimiento de los más básicos derechos. La compilación de catálogos y biografias de grandes mujeres italianas tuvieron en realidad la finalidad pedagógica, más o menos declarada, de tranquilizar a las mujeres y hacerlas regresar en la cáscara doméstica. El objetivo de aquellas obras fue construir un patriotismo femenino homologado al modelo materno-oblativo (Porciani, 1989: 297-318; De Longis, 1997: 184-207; Guidi, 2000: 571-587). Con el fin de entender este fenómeno de mistificación, es suficiente referir las palabras de Eugenio Comba que, en su *Donne Italiane illustri* del *1935,* aclaró como «el reino de la mujer sea la casa» (Comba, 1935: 26): para amortiguar en el lector el efecto de biografías de mujeres que bajo el techo doméstico, en realidad, habían pasado muy poco tiempo. Luisa Steiner, en el mismo volumen, habló incluso de la subalternidad doméstica de las mujeres heroicas. En fin, el heroísmo de estas mujeres duró sólo el tiempo que se les concedó antes de regresar a las órdenes del marido, después haber cumplido con el deber patriótico. En el quincuagésimo aniversario de la Unidad, el historiador Vincenzo Angeloni mencionó las virtudes pedidas a las mujeres para entrar en el panteón del Resurgimiento: «sacrificio, caridad, ahí está lo que vale para distinguir las almas bellas de la legión de los vulgares. El amor patrio obviamente relacionado al sentimiento de religión - insistía Angeloni en esta limitante celebración - no degrada ni envilece la mujer, sino la ennoblece, la eleva» (Angeloni, 1911: 6-7). A treinta años de la unificación, Berti exaltaba a la mujer, partícipe del nuevo sentimiento de “italianidad”, y que aparecía por primera vez en la vida pública ejercitando el papel de educadora en los valores de la unidad nacional (Berti, 1892: 104-105). En fin, ganadas las batallas, la

Patria agradecía a las mujeres su contribución y las invitaba a retomar sitio en la esfera privada o a dedicarse, como mucho, a la educación, centrada en los ideales patrióticos.

No es casualidad que la más celebrada de todas fue Adelaide Cairoli: "la madre del Resurgimento", por los seis (de siete) hijos varones caídos en las batallas de la unificación. A Adelaide, viuda y madre de guerra, el dolor por la pérdida de sus seres queridos no le impidió desde luego continuar financiando los periódicos patrióticos y hospedando intelectuales y conspiradores en su salón. Sin embargo, es la imagen de madre llorosa y orgullosa de los hijos lo que se resalta en ella. «Vemos la mujer valiente ceñirle la espada, besarlos y volver a besarlos animandolos con palabras llena de bondad y de valor a combatir donde más ardía la refriega», asì la "celebraba" Angeloni (Angeloni, 1911: 11). Se entiende cómo también Garibaldi la "elogiara" así: «el amor de una madre para los hijos no puede ser mínimamente comprendido por los hombres. Con mujeres parecidas una nación no puede morir» (Ferro, 2007: 320). Otra "madre del Risorgimento", fue Olimpia Rossi Savio, quien ejercía en Turín una continua actividad política y diplomática. El papel de madre patriótica, exaltado por la retórica, consistió en ofrecer sus hijos a la causa, como escribió en el 1855 al futuro rey de Italia:

> he nacido en una familia que sin interrupción por más de cien años ha estado apegada a la Vuestra y mi corazón no ha desmentito el cariño de mis antepasados. La prueba está en mis hijos, que Dios me ha dado y que son la alegría de mi vida. Os la consagro, y morirán si haga falta (...) por la grandeza y la dignidad de Vuestro trono» (Cepeda Fuentes, 2011: 236)

De hecho, los dos hijos de Olimpia fallecieron en la segunda guerra de independencia, concretizando el sacrificio adelantado por carta. Así que las mujeres fueron representadas como víctimas inermes de las guerras, aunque éstas hubieran participado combatiendo o haciendo propaganda. También aquellas que caen en la batalla ajusticiadas por su obra conspirativa son funcionales a la retórica patriarcal, que de ellas exalta el sacrificio: de esta manera se evidencia «la deshumana crueldad del enemigo y exalta la generosidad masculina en su protección» (Guidi, 2000: 580), subrayando una cierta visión de la feminidad también en las mujeres más activas militarmente. De las patriotas se evidenciaban las «cualidades de óptimas madres, la belleza, la dulzura» también para «disculparlas de la sospecha de ser "masculinas"», y tranquilizar a los hombres sobre el primado patriarcal (Guidi, 2000: 587).

Miembros de la nobleza o de la alta burguesía, hubo patriotas fundamentales en su aportación sin considerar el campo de batalla: por ejemplo, organizandos tramas

revolucionarias através de sus “salones”. En Milán, éstos venían definidos “jardines” y estaban animados por mujeres, nombradas “jardineras”: Adelaide Cairoli, Amalia Cobianchi, Camilla Fé, Clara Maffei, Bianca Milesi, Matilde Dembowski, Teresa Berra, Teresa Confalonieri, Teresa Agazzini, Laura Solera: todas estuvieron bajo vigilancia por haber abierto sus casas a revolucionaros. Entre ellas estaba también la condesa María Gambarana Frecavalli, que en su pelo, en los motines del 1820–21, escondía los mensaje que se intercambiaban conjurados lombardos y piamonteses, o la burguesa Bianca Milesi, que adoptó ropa “masculina” andando por Milan con botas militares e inventó un papel que permitía leer mensaje secretos en textos aparentemente normales (Cepeda Fuentes, 2011: 107-113). Laura Solera, quien fundó escuelas para obreras, y promovió la primeras ayudas de maternidad y las pensiones para jubiladas, fue amiga de Garibaldi, se comprometió en el soccorro a los heridos, pero no embrazó nunca las armas por las limitaciones impuestas al género, dijo lamentándose en una carta a su marido, Giambattista Mantegazza, voluntario en la defensa de la República romana:

> Lo que me duele es no estar en Roma también. No que yo crea importante mi presencia. (…) Además, si yo pudiera partir sola, parecería una cosa ridícula (…) que yo diera una excesiva importancia a mi utilidad. Si fuera hombre se vería bien que yo me peleara por la independencia, pero a una pobre mujer no es tampoco concedido ilusionarse sobre su mezquina contribución. ¡Nunca he maldecido tanto mi sexo! (Cepeda Fuentes, 2011: 235-242).

Entre Véneto y Lombardía se movió la experiencia de Giuseppina Perlasca Bonizzoni. Nacida en Como, de familia burguesa, educación católica, casó un rico farmacéutico, Luigi Bonizzoni, y tuvo seis hijos. Con el marido se dedicó a la vida política clandestina, organizando reuniones para liberales. Después de la muerte de su marido (1848), compartió ideología y lucha con Luigi Dottesio con quién convivió, no pudiéndose casar por oposición de la familia. Dottesio fue detenido en el 1851 y encarcelado en la cárcel de Venecia. Intentó en todos los modos de obtener su liberación pero no logró salvarlo de la horca. Ella continuó su actividad propagandística, aguantando interrogatorios, multas, y una detención por difusión de prensa revolucionaria. Torturada en la carcel de Mantua, y luego indultada en el 1853. Volvió a casarse, participó en el 1866 en la liberación de Venecia y logró a trasladar los restos de Dottesio a Como. Comprometida con los demás, hasta fundar la sede comasca della Cruz Roja, falleció en 1896, antes de que el moralismo recaído sobre una mujer casada, la condenara al olvido.

Turín, capital del Reino de Piamonte que guiaba la empresa unitaria, contaba con los salones, de la citadas Cairoli y Savio, de Costanza Alfieri D'Azeglio, de Giulia di Barolo, y de Giuditta Bellerio Sidoli, quién fundó con Mazzini la sociedad secreta *Giovine Italia* y, en los motines de Módena de 1831, invitó a la población a agitar la banderas tricolores que ella misma había cosido, arriesgándose a la condena a muerte. Los salones boloñeses estaban animados por las nobles Brigida Tanari, Elena Gozzadini y Cornelia Rossi Martinetti (Cepeda Fuentes, 2011: 89) y en Florencia gran protagonista fue Emilia Toscanelli Peruzzi. Sin embargo, Emilia, inconsciente de la contribución de su actividad, consideraba «que la política no fuera apta para las mujeres por su incapacida natural y estructural para moverse en dicho ámbito». A pesar de esto, aprovechó «las oportunidades facilitadas (…) por su posición para participar directamente en los acontecimientos políticos de su tiempo» (Benucci, 2010: 63). En Roma se conspiraba contra el estado pontificio: los conjurados se encontraban en casa de Giuditta Tavani, quien con el marido Francesco Arquati había participado en la república romana. Exiliados hasta 1865, volvieron a Roma para organizar secretamente la liberación y fueron descubiertos y matados por mercenarios reclutados por el Papa. En el sur de Italia borbónico, las ideas liberales se difundieron sobre todo en círculos de gestión masculina. Sin embargo muchas mujeres se hicieron portavoz de esas ideas: una obligación es, en este caso, citar cómo en 1799, adheriendose a la conspiración jacobina, Luisa Sanfelice y Eleonora Pimental Fonseca, fueron mandadas al patíbulo con la restauración borbónica. En Nápoles, la vida monacal no impidió a Enrichetta Caracciol contribuir a la causa libertaria. De familia noble, a la muerte del padre fue obligada por la madre a entrar en convento de San Gregorio Armeno en 1840: sólo seis años después pidió al Papa la disolución del voto. Introdujo en el convento periódicos liberales y denunció el fenómeno de las vocaciones forzadas, magnificamente descrito en *Los misterios del Claustro napolitano (1864)*. Perseguida por clero y borbones, se relacionó con los conspiradores y, cuando Nápoles fue tomada por Garibaldi, se liberó teatralmente del velo en la misa de agradecimiento, tirándolo al altar.

Desgraciadamente, las mujeres no fuerón sólo sujetos activos. Para conseguir los planes de unificación, el poder (masculino, se entiende) las utilizó como mercancía para uso diplomático. A ponerse al "servicio de la Patria" fue la hija del futuro rey de Italia, Vittorio Emanuele II, Maria Clotilde de Saboya. De aspiraciones más bien monacales, aceptó casarse con Napoleón José Carlos Bonaparte, primo de Napoleón III, para facilitar la alianza con Francia contra Austria. Después de haber aguantado toda la vida

el libertinaje del marido que la abandonó, murió sola y pobre en el 1911. Treinta años después, para remarcar cómo el suyo haya sido un modelo "útil" de mujer, la Iglesia abrió su causa de beatificación.

Hubo mujeres que con sus versos en poesía o prosa anelharon ese proceso y lo celebraron luego. Las poetas patrióticas, portadoras de un nuevo valor, la italianidad, toda una construción literaria, estaban tan centradas en el "canto patriótico" que confinaban al final de sus antologías las poesías de carácter intimista, dejando lo privado en segundo plano. Salían también del anonimato. La napolitana Giuseppina Guacci presentaba sus *Rimas* de 1847 finalizadas a «calentar en los pechos de los italianos y de las italianas aquellos nobles sentidos que (...) podrán cambiar a mejor el destino de la Patria común» (Bellini, 2009: 317). La *abruzzese* Giannina Milli recorrió media pensínsula para sus *reading* de versos patrióticos improvisados**.** Giulietta Pezzi con sus escritos apoyó la acción política de Mazzini, y la parmesana Ada Corbellini Martini (1843-1866) compuso versos popularísimos, como la poesía *Yo soy la italiana jardinera,* en la cual exaltaba la sociedad secreta femenina. En Nápoles las poetisas se reunieron en el círculo literario *Le poetesse Sebezie*, hasta 1848, en el cual adherieron a la Guacci y Irene Ricciardi entre otras. En las Marcas y en Toscana, escritoras como Isabella Rossi Gabardi y Luisa Amalia Palladini conjugaron investigación periodística y poesía, e intelectuales piamontesas como Ágata Sofía Sassernò y Giulia Molino Colombini apoyaron con sus obras el expansionismo de sus monarcas. Todas unidas por aquel tricolor que la milanesa Luisa Paladini celebraba con la canción *A la bandera:* «la he mirado, agarrado en puño/He besado aquellos sagrados colores/Se celebre se aplauda se honre/La bandera que la Italia unirá» (Santini, 1978: 32).

Sin duda, la más famosa fue Laura Beatrice Oliva Mancini**.** Laura, hija de un pintor cortesano de Murat, se crió entre París y Nápoles. Entre sus celebrados versos patrióticos, se hallan los deberes de la nueva mujer italiana, cosa que deja entender por qué fuese tan celebrada por la retórica patriótico-patriarcal. Escribió: «el cielo recoló/…en nosotros madres, en nosotras esposas,/los destinos alegres de la patria (...)/Si concordes seremos en la alta empresa/ quedarán nuestros hijos en su defensa» (Speroni, 2003: 42). En la misma línea, la florentina Isabella Rossi Gabardi: «O mujeres, usamos nuestra influencias (…) sobre los ánimos masculinos para alentarlos, estimularlos, encenderlos. Preparémonos a aliviar los cansancios y a compartir los peligros: estemos listas para el sublime ejercicio de cualquier obra buena» (Angeloni,

1911: 17). Por esas letradas, la dignidad literaria le vino atribuida por haber abrazado los ideales de la sociedad.

Casos de compromiso transversal fueron Jessie White Mario y Cristina Trivulzio Belgioioso. La primera fue una escritora y educadora inglesa, liberal enamorada de la causa unificadora italiana. Hija de un astillero de la Isla de Wight, Jessie recibió una excelente educación, poco común para la epoca, estudiando filosofia en la Sorbona. Conoció a Garibaldi en Niza y se comprometió en la busqueda de fondos y en la propaganda también en Inglaterra. Participó con su novio y luego marido Alberto Mario en los motines de Génova. Se enfrentó a la cárcel dos veces en 1957 y 1959. En el 1860 se reunieron con los miles de Garibaldi en Sicilia, Alberto soldado y Jessie enfermera. Con este papel participó también en la tercera guerra de independencia, en 1866-67. Con la unificación, se dedicó a difundir sus investigaciones sobre las condiciones de los trabajadores y escribir las biografias de Mazzini e Garibaldi, entre otros.

Conspiradoras, saloneras, escritoras, poetisas, educadoras, enfermeras: Cristina Trivulzio di Belgioioso reunía todas esas facetas. Fue sostenedora de la unidad nacional pero también defensora de los derechos de las mujeres. Su contribución a la causa unificadora fue amplia: recibió en su salón a los patriotas, cuya empresa financió con los fondos que procuró incesantemente y publicò «algunos trabajos donde vibraba el sentimiento dominante de la independencia Italiana (…). Y sus poesías, sus escritos perseguidos por Austria, animaron los jóvenes a combatir» (Angeloni, 1911: 115). En el punto de mira de los austriacos, dejó Milán para refugiarse en Génova, y luego en París, donde recibió a exiliados italianos. Fundó en 1845 *La gazzetta italiana*, que enviaba de contrabando, a través la cual difundía los ideales libertarios. En 1848 en Nápoles, formó el batallón de voluntarios que condujo hasta a Milán donde entró triunfalmente, agitando la bandera tricolor; en Roma en 1848, defendiendo la Republica, Mazzini la nombró responsable de los hospitales ambulantes. La prensa reaccionaria la atacó, atribuyéndole la "culpa" de haber alistado prostitutas como enfermeras, publicaba caricaturas que la representaban «vestida de mujer, pero armada de una pistola, que resulta ridícula en sus manos delicadas y frágiles» (Guidi, 2000: 584). Tan importante fue su contribución a la causa italiana, que la santurrona historia patriarcal le perdonó la vida privada. «Concorde al marido en la política no lo era en las cosas domésticas y así había llegado a la separación conyugal», recordaba el historiador Angeloni (Angeloni, 1911: 12). No fue exaltada, obviamente, la consciencia de género, y labor de emancipación de las mujeres. Autora del admirable *De la presente condición de las*

*mujeres y de su futuro* y notando un gradual cambio en la percepción de las mujeres "extraodinarias" por parte de los hombres, invitaba a las otras «a actuar de tal manera que estas excepciones se vuelvan más numerosas, hasta que el respeto tributado a algunas de ellas repercuta y se extienda gradualmente a todo el sexo femenino» (Trivulzio di Belgioioso, 2011: 29). Cristina tuvo el mérito de ponerse como ejemplo, y sobretodo, ser orgullosamente consciente de la necesidad de una liberación para todo el género femenino.

Muchas mujeres lucharon en primera persona: una figura real, las de las combatientes, mencionada por las crónicas y que «tuvo que introducir la dimensión de una posibilidad, también para las patriotas que quedaban fieles al propio papel doméstico» (Guidi, 2000: 581). Lo testimonia Camillo Boldoni, defensor de Venicia en la primera guerra de Independencia, cuando escribe a la mujer Amalia: «lo que te estoy agradecido por no haber venido: ¡canto eres sabia!» (Archivio di Stato di Napoli, Alta polizia: fasc. 44). Se entiende que en las parejas se hablase de la posible participación de la mujer y de las actividades militares. «Si no tuviera a Rosa (la niña de ocho años) me vestiría de hombre e iría a hacer de soldado» (Filippini, 2006: 118) se confiaba en 1848 la escritora Caterina Francesca Ferrucci a su marido que combatía en Lombardía. El deseo de ser parte de la Historia se realizará, en muchos casos, escondiéndose detrás de un uniforme. Y poniéndose ropa masculina «es el papel domésticoel que va a ser abandonado, y con eso la reclusión de la escena política y militar». Margherita Nardini se quejaba «de la falda imbécil que la ciñe, por no tener posibilidad de ceñir la espada para la libertad». Vestir de hombre, en estos casos, más que «enmascarar la propia feminidad» afirma «la propia participación como mujer en los espacios y a las "actividades masculinas"», aunque también hay casos de total travestimiento, incluso "anagráfico", como el de Tonina Masanello que se agregó a la expedición de los miles de Garibaldi con el falso nombre de Antonio Marinello (Cepeda Fuentes, 2011: 64). De todos modos, lograda la victoria, los nuevos equilibrios parecen viejos; en la memoria patriótica de Italia unida las mujeres armadas «se convirtieron en figuras de un tiempo heróico y mítico, distante y excepcional» (Guidi, 2000: 581-583). Buscando asimilarlas en modelos aceptables de feminidad, la historicidad masculina no logró amortiguar del todo el impacto histórico-literario que estas gloriosas heroínas tenían sobre los lectores. Sus vidas pueden ser leídas y revisadas descomponiendo el aparato retórico del patriarcado. Pasamos a analizar, entre tantas, la vicisitudes de tres patriotas y combatientes italianas y cómo fueron tratadas por el sistema patriótico-patriarcal.

La más conocida heroína es sin duda Ana María de Jesus Ribeiro da Silva, más conocida como Anita Garibaldi, con el apellido del hombre que conocío en 1839 y de quien fue pareja y compañera de batalla. Anita dedicó su vida a la liberdad, y a pesar de estar ofuscada por la fama del marido, se travestió de hombre, se cortó el pelo, se puso el uniforme y combatió al enemigo hasta el final. A pesar de que la retórica postresurgimental se limitara a admitir que «mucha parte tuvo en la vida de héroe de los dos mundos, que quiso seguir al marido en los campos de batalla, curar sus heridas y servirle de consuelo y de ayuda» (Angeloni, 1911: 17), Anita transgredió «continuamente las normas morales de su tiempo (…) revelándose una mujer de ninguna manera sumisa: participa en las batallas por su iniciativa, a menudo contra la voluntad del marido» (Guidi, 2000: 584).

Nacida el 30 agosto del 1821, en el estado brasileño de Santa Catalina, de una familia de pastores, Ana no tuvo una juventud fácil: se enfrentó a las muertes del padre y de los hermanos. Parece que la familia tuvo que mudarse del pueblo para la capital Laguna para alejarse de las intenciones de venganza de un carretero: este hombre había visto rechazar sus ínfimas "*avances*" por Ana, que, con trece años, después de haberle quitado el puro de la boca, se lo apagó en toda cara, para remarcar el rechazo. Sin embargo, en 1835, un ano después, Ana se casó, empujada por la familia, con Manuel Duarte, un zapatero perezoso y alcohólico. Ana se transformó en "Anita" con 19 años: a menudo se paseaba por la playa a disfrutar de algún momento de libertad. Justo aquì, probablemente desde una embarcación anclada, la espiaba Giuseppe Garibaldi. En Brasil eran tempos agitados, Laguna había sido tomado por los *farraposos*, revolucionarios que años antes se habían rebelado contra el emperador Pedro II y habían proclamado la república de Rio Grande. Entre los guerrilleros había unos exiliados italianos que habían combatido contra el dominio austriaco, y ahora estaban liderados por un general rubio, huído de una condena de muerte.

En sus memorias Garibaldi lamentó cómo en esta época de su vida se sintiera abatido por la muerte de los más íntimos comilitones y tuviera la necesidad, nunca sentida antes por su indole de aventurero, de "poseer una mujer". En la "exigencia" de Garibaldi, se ve tristemente reflejado el papel que aquel siglo había otorgado a la mujer:

> Pues yo necesitaba una mujer (…) Sólo una mujer podía curarme - una mujer, o sea el único refugio, el solo ángel consolador, la estrella de la tempestad. Una mujer es la divinidad que se implora nunca en vano,

cuando se implora con el corazón y sobre todo cuando se implora en el momento de la desventura» (Dumas, 1860: 76).

Puntualmente, Garibaldi se encontró casualmente con Anita: alta, fuerte, joven y bella, la brasileña impresionó tanto a Garibaldi hasta inducirlo a bajar a tierra para descubrir donde ella habitara. Allí, quizás fue invitado por el mismo ignaro Duarte a entrar en casa: «me encontré con un natural de allí, que había conocido en los primeros momentos de nuestra estancia – contó Garibaldi – y él me invitó a tomar un café» Garibaldi fue inmediatamente cautivado por el carácter de Anita. Difícil sostener si aquella fue una fuga de amor o un verdadero rapto (*Las memorias* dejan entender que Duarte haya sido asesinado por el italiano), el patriota, viendo la chica por primera vez, le dirigió un "macho" «Ángel, seras mía» (Dumas, 1860: 77). En fin, a través de una simple relectura crítica del cuento avalado por el héroe de Nizza, podemos contrastar la imagen idílica de la pareja Anita-Garibaldi, o del amor incondicional que el general reservó a la mujer. Anita y Giuseppe vivieron un tiempo en la ciudad, cuando la situación empeoró para los republicanos se mudaron en un barco de la flota republicana: la Itaparica. Cuando Garibaldi vió acercarse el acorazado imperial *Andorinha* a su menos equiparada flota, "ordenó" a la joven encontrar refugio en la tierra firme. Sin embargo, ella dejó el escondite y empezó a cargar armas para servir a los compañeros y disparar ella misma al enemigo, que recubría de insultos mientras animaba su gente a la lucha. De ninguna manera fue una mujer "en su sitio": a partir de este momento Anita fue siempre indiferente al peligro. «Está erguida en la popa del barco, mientras el enemigo no deja nunca de disparar» (White Mario, 1892: 67), tuvo que admitir el mismo Garibaldi. A pesar de las dificultades, un cañonazo obligó a la retirada al navío enemigo. Una victoria efímera, porque las fuerzas imperiales reprimieron los farraposos: obligados a la vida de guerrilleros, alternaron combates con estratégicas retiradas en el bosque. Anita ya estaba embarazada cuando en unos de estos conflictos, la batalla de *Curitibanos,* fue aprisonada por las tropas imperiales en 1840. Sin embargo el emperador, impresionado por su temperamento, le concedió buscar el presunto cadáver de Garibaldi en el campo de batalla. Anita, aprovechando la distracción de las guardias, agarró un caballo y huyó. La perseguieron, y la dieron por muerta cuando la vieron tirarse valiosamente por el escarpado de un río. Hallada sin ya fuerzas por un grupo de campesinos, Anita se recuperó con un poco de café y vagabundeó por la jungla, hasta reunirse con Garibaldi en el campamento de Río Grande Do Sul. Aquella noche el comandante se enteró de que habría sido padre de Menotti, el primógenito del

la pareja, que nació y fue amamantado en los montes. La pareja se refugió en Montevideo, donde las únicas batallas que hubo fueron entre los dos jóvenes amantes: se dijo que Giuseppe cumpliera con todos los tópicos del mujeriego y que más de una vez fuera recibido en casa con dos pistolas, una para matarlo a él y la otra para la mujer del momento. Durante la estancia uruguaya se casaron el 26 de Marzo del 1842. Tuvieron los demás tres hijos: Rosita (1843), Teresita (1845) y Ricciotti (1847). En el 1848, a la noticia de las primeras revoluciones europeas, se fueron a Niza y luego se sumaron a los motines Así el garibaldino Hoffstetter subrayó la combinación de feminidad y audacia en Anita: «sobre los 28 años, muy morena de piel, con facciones interesantes y cuerpo finísimo, pero a la primera mirada se divisaba en ella la amazona» (White Mario, 1892: 252). El 9 de febbrero del 1849, la heroína presenció con el marido a la proclamación de la República Romana, peró la invasión franco-austriaca de la ciudad, despues de la batalla del *Gianicolo*, obligó los dos a abandonar la ciudad. Con 3.900 soldados, Garibaldi dejó Roma escapando de la persecución de los de Franceses y Borbónicos. En el Norte los esperaba el ejército austriaco: la diferencia de fuerzas era entonces desatinada. A pesar del embarazo, Anita se enfrentó al destino, con el embarazo de 5 meses escondido bajo el uniforme. Huyendo hacia el norte, los dos pararon en San Marino, donde fueron recibidos como héroes. Aquí, a salvo, habrían podido aceptar el salvoconducto del embajador americano. Pero como el plan era llegar a la ciudad de Rávena y la indómita brasileña se negaba a dejar al marido, retomaron la fuga hasta el el valle de Comacchio donde se consumó la tragedia: los garibaldinos se desperdigaron por diferentes caminos para huir de los austriacos y de la policía papalina. Garibaldi se quedó sólo con el fiel Capitan “Leggero” y Anita, afectada por el agravamiento de sus condiciones. Con fiebre alta, perdió el conocimiento y fue traslada a la finca de la familia Guiccioli, en Mandriole, cerca de Rávena. Aquí buscaron desperadamente la ayuda de un médico, que, una vez llegado, pudo sólo comprobar que Anita habiá fallecido: era el 4 agosto de 1849 y Anita todavia no habia cumplido los 28, 11 los años pasados a lado de su marido hasta morir en sus brazos. Y es exactamente esta «la imagen que la iconografia patriótica ha preferido divulgar: el sacrÍficio de Anita» (Guidi, 2000: 585). Su vida fue sin duda consagrada a la historia: llevan su nombre localidades, calles, monumentos en todo el mundo. Sólo queda la duda de si más que el valor, se haya querido remarcar demasiado, y con efectos en el imaginario colectivo, su dedicación al marido. No fue una mujer ideal, ni un prototipo ochocentista de mujer, aquella que es todavía representada con una pistola en el colosal monumento

ecuestre del Gianicolo, en la imagen que le hace más justicia y que buena parte de los romanos desconocen.

Justo en la colina dedicada a la celebración de los padres, sola presencia femenina junto a Anita, se puede distinguir en la varonil colección de bustos que flanquea la cuesta arriba del *Gianicolo*, el rostro orgulloso de Colomba Antonietti. Nacida en un pueblo cerca de Perugia, de una familia de panaderos, se mudó jovencita a Foligno dondo se casó contra la voluntad de las respectivas familias, Luigi Porzi, teniente del ejército pontificio y discendente de una familia noble. Trasladados a Roma, en 1848, la pareja se adhirió a los motines para la República Romana. Colomba, para combatir a lado de su marido, se cortó el pelo y vistió el uniforme del cuerpo de los *bersaglieri* enfrentándose a las tropas napolitanas en los alrededores de Roma Velletri, demostrando valor e inteligencia, tanto para merecer el elogio de Garibaldi. «Esa mujer me recuerda mi pobre Anita: también ella era así tranquila y así audaz en el medio del fuego de la batalla» (Barbiera, 1923: 84), dijo el heroe. La batalla de *Porta San Pancrazio* in Roma fue nefasta: cayó con solo 22 años bajo el tiroteo de la artillería francesa, en la concientemente vana defensa de la República Romana. La tradición retórico-literaria la quiere, como Anita, expirando entre los brazos del marido después haber pronunciado un último "Viva Italia". El reciente libro de la escritora y periodista Cinzia Dal Maso, titulado *Colomba Antonietti. La vera storia di un'eroina*, ha últimamente limpiado esa figura de los esterotipos de la historicización patriarcal. Colomba, como muchas otras patriotas, fue afectada por la "desmitización" de quien habiendo utilizado el sacrificio y el heroísmo de las mujeres, lo quería ahora cerrar en fáciles etiquetas y posicionar entre los canones tranquilizadores del siglo XIX. Fue transformada en víctima del amor conyugal: una frágil y dulce criatura, herida de muerte mientras acompañaba al marido. Sin embargo los testigos hablaban de una mujer con la bayoneta en mano a la reconquista de posiciones más avanzadas. El Porzi sobrevivió a Colomba 51 años, sin querer nunca volver a casarse. La Antonietti fue enterrada antes en la Iglesia de *San Carlo ai Catinari*; en el 1941 sus restos fueron trasladados al *Mausoleo Ossario Garibaldino* en la misma colina del Gianicolo, que acoge a los caidos en la batalla para Roma Capital y para la Unificación. La Del Maso, certifica sabiamente a través de una relectura de una foto sacada del sepulcro en el 41, el compromiso sincero de la soldado umbra. Colomba fue inhumada sin lápida ni nombre, para evitar que una vez restaurado el papado, el Pontífice hiciera profanar las sepulturas de los republicanos. De hecho, en la tumba fueron hallados objetos que sus compañeros

pusieron para permitir la identificación: un botón de un uniforme militar con las iniciales: C. P. (por el apellido del marido); medallita de San Luís (Luigi era el nombre), un medallón de San Antonio, (cuya festividad cae el 13 de junio, dia de la muerte de Colomba) y luego la medalla de Virgen de los 7 dolores, que era una referencia al hospital donde llevaron a Colomba. Gracias a la decodificación de esta "lápida-jeroglífico", la grandeza de Colomba Antonietti ha podido no solo resistir a la restauración del Papato, sino también a la retórica patriarcal del nuevo reino de Italia.

Colomba, Antonia, Giuseppa: entre las combatientes hubo mujeres de familia humilde, aún más confinadas en el olvido. Emblemática fue la historia de Rosalia Montmasson: una ex lavandera que tuvo un papel único en la historia de las mujeres del Resurgimiento. Patriota y mujer del futuro ministro de la nueva Italia Francesco Crispi, fue víctima de la respetabilidad, del prejuicio de clase y cultural, que había inducido el político a alejarla de sí, para vivir, en la madurez de los años y en apíce de su carrera política, una nueva vida con una mujer de vita con una donna "de igual rango". Nacida en Saboya (ahora francés pero entonces territorio del Reino de Piamonte), Rose conoció el futuro marido en Turín. Aquí Crispi, siciliano y conspirador antiborbónico se había refugiado en exilio después del fracaso de los motines sicilianos del 1848. Ella unió su destino a este joven revolucionario, siguiéndolo donde fuera: en Malta en el 1853, donde los dos se casaron, después el fracaso de la conspiración mazziniana en Milán; a París, donde vivieron hasta el 1858, cuando fueron expulsados, por sospecha complicidad con los asaltantes de Napoleón III, a Londres, donde se reunieron con Giuseppe Mazzini. Los conyuges volvieron a Italia en el 1859 para la segunda guerra de independencia, y entraron en contacto, colaborando activamente, con las compañías garibaldinas que preparaban el desembarque a Sicilia. "Rose" se encargó de llegar a Messina en el marzo del '60 sobre un navío postal, para preparar el desembarque de Rosolino Pilo y Giovanni Corrao. Continuó luego para Malta para avisar a los refugiados italianos de la imminente impresa y, siempre a bordo del vapor, volvió a Génova, justo a tiempo para unirse a los Miles de Garibaldi, de los cuales fue la unica participante mujer con Antonia Masanello (Oddo, 1863: 252). La leyenda la quiere vestida de militar para embarcarse en la nave *Piemonte*, contradiciendo a la "orden" del marido de quedarse en el puerto de Quarto. En la expedición de los Miles se ocupó prevalentemente de la cura de los heridos, pero ya desde la batalla Calatafimi operó entre los combatientes, embrazó el fusil. Los sicilianos la rebautizaron Rosalia, como la santa patrona de Palermo, con el nombre "italiano" que la siguió durante toda la vida y

también en muerte, en la lápida. Una vez nombrado diputado el marido, siguieron algunos años de vida relativamente tranquila, hasta trasladarse la pareja a Roma. Crispi repudió a Rose, denunciando la irregularidad del matrimonio contraído en Malta. El motivo de la crisis, probablemente, fue el cambio de camisa de Crispi, que abandonó a los republicanos para afiliarse a los monárquicos: una decisión que a los ojos de Rosalia tuvo que aparecer como una imperdonable traición de los ideales que habían compartido durante muchos años de luchas, propaganda y vida política. A todo esto siguió el escándalo del segundo matrimonio de Crispi: en 1878, el senador se casó con la joven Lina Barbagallo, una noble con la cual había tenido una hija 5 años antes. El caso llevó a Crispi un proceso por bigamia. Los jueces lo absolvieron después de haber comprobado la irregularidad formal del matrimonio maltés, cuyo celebrante era en aquel momento suspendido *a divinis*. Esto no salvó cierto a Crispi de la ignominia, hasta que la reina Margarita se negó a darle la mano en un encuentro público. Rosalia vivió en Roma con la pensión otorgada a los Miles pero murió en el olvido, hasta ser enterrada en un pequeño loculo, concedido por el ayuntamiento de Roma en el cementerio del Verano. En la humilde lápida se describe Rosalia como «única heroína en la legión inmortal», relacionada siempre al destino de hombres (Crispi, Garibaldi y Mazzini) y un ejemplo para las mujeres italianas por haber juntado «masculinas virtudes patriotas y gentiles virtudes domésticas». Repudiada por Crispi, y por los italianos: hasta ser olvidada por una obra como *Italiane* (Roccella, Scaraffia, 2004)[2], demuestra que queda mucho por hacer en la recuperación de esas importantes figuras.

BIBLIOGRAFIA. Libros:

Barbiera, R., *Italiane gloriose,* Milano, Vallardi, 1923.

Bellini, D., *Letteratura, identità, nazione*, Palermo, Duepunti, 2009.

Berti, D., *Le donne italiane nel risorgimento,* Torino, 1892.

Caracciolo, E., *Misteri del chiostro napoletano*, Firenze, Giunti, 1998 .

Cepeda Fuentes, M., *Sorelle d'Italia. Le donne che hanno fatto il risorgimento,* Torino, Blu edizioni, 2011.

Comba, E., *Donne italiane illustri*, a cura di Steiner L., Torino, Paravia, 1935.

Dal Maso, C., *Colomba Antonietti. La vera storia di un'eroina*, Roma, Edilazio, 2011.

Dumas, A., *Le memorie di Garibaldi,* Milano, Sonzogno, 1860.

---

[2] Obra enciclopedica con biografias de italianas  patrocinada por el Ministerio de Igualdad.

Ferro, D., *Le grandi donne di Milano*: *duemila anni di storia milanese al femminile: dall'imperatrice Eusebia alla monaca di Monza*, *da Giulia Beccaria alla marchesa Luisa Casati,* Roma, Newton Compton, 2007

Filippini, N. M., *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Oddo, G., *I Mille di Marsala,* Milano, 1863.

Porciani, I., *Il Plutarco femminile,* in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'800,* a cura di Soldani, S., Milano, Angeli, 1989, pp. 297-318.

Roccella, E., Scaraffia, L., *Italiane*, Roma, Dip. per l'informazione e l'editoria, 2004.

Speroni, G., La *contessa Lara*: *breve e scandalosa vita di una poetessa malata d'amore,* Milano, Scheiwiller, 2003.

Trivulzio Di Belgioioso, C., *De la presente condición de las mujeres y de su futuro,* Arcibel, Sevilla, 2011. Edición, introducción y estudio crítico: Mercedes Arriaga Flórez, Edición y traducción: Estela González de Sande, Revisión de los textos: Daniele Cerrato.

White Mario, J., *Garibaldi e i suoi tempi,* Milano, Treves, 1892.

BIBLIOGRAFIA. Revistas:

Arriaga Flórez, M., *Panfletarias, espias y cañoneras en la unificación de Italia,* en *Rebeldes literarias,* González de Sande, E., Cruzado Rodríguez, A., 2010, pp. 57-74.

Angeloni, V., *Le donne nel Risorgimento italiano*, conferencia a la Fenice de Venezia del 5 de abril del 1911).

Benucci, E., *La scrittura privata. A proposito del Diario di Emilia Toscanelli Peruzzi* in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, Dip. di Storia, Univ. Sapienza, n. 10, 2010.

De Longis, R., *Maternità illustri: dalle madri illuministe ai cataloghi ottocenteschi,* in D'Amelia M. *Storia della maternità*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 184-207.

Guidi, L., *Patriottismo femminile e travestimenti sulla scena risorgimentale*, Dip. di Storia, Univ. Sapienza, n. 2, 2000, p. 571-587.

# LA PARTICIPATION POLITIQUE DE LA FEMME AU MAROC

*Smene Daillaa*
*Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan*

ABSTRACTS
Au Maroc, l'histoire nous enseigne que la femme a toujours été mise à l'écart d'une façon directe ou indirecte de la sphère politique, mais à partir des années 90 les choses ont changés ; Un changement qui est du a plusieurs facteurs internes et externes et surtout à l'adoption de nouvelle méthode de gestion des politiques publiques , ce qui a favorisé la mise en valeur de la problématique de la participation politique de la femme et sa représentation dans la scène politique . Pour décerner ce constat il sera nécessaire d'analyser le contexte historique de la participation de la femme dans la vie politique et de se focaliser sur les instruments de cette participation qui restent, faut-il le rappeler, insuffisants pour promouvoir la participation politique de la femme. Plusieurs obstacles et facteurs qui aggravent la situation et handicapent la participation politique de la femme au Maroc subsistent. Nous pourrons citer à titre d'exemple la culture masculine du monde politique ainsi que le manque de culture et de formation politique des femmes.

In Morocco, history teaches us that the woman has always been away from politics, but from the 90s, things have changed. A change that is due to several internal and external factors, and especially the adoption of new methods of governance policies which contributed to the development of the issue of political participation and representation in politics. Award for this, it will be necessary to analyze the historical context of the participation of women in political life and to focus on the instruments of participation that remain, it must be remembered, insufficient to promote political participation women. Several obstacles and factors that aggravate the situation and hamper the political participation of women in Morocco still. We can mention, for example, the masculine culture of politics and the lack of culture and political training for women.

KEYWORDS
Femmes- participation politique- égalité- représentativité
Women-political participation-equality-representativeness

INTRODUCTION

Au Maroc, le droit de la femme de participer à la vie politique à été une des premières revendications des femmes à titre individuel et de façon explicite juste après l'indépendance. Mais il a fallu attendre plus de trois décennies pour voir les premières femmes au parlement et noter une certaine présence de la femme dans le processus de prise de décision.

Cette nouvelle situation est due essentiellement à l'évolution et aux transformations sociologiques profondes qu'a connu la société marocaine, mais

notamment aussi à l'entrée de l'agenda de la bonne gouvernance qui a été imposée dans les années 90, après l'échec des plans d'ajustement structurel ,par les institutions financières et les donateurs internationaux, comme condition de base pour la réussite du changement économique, social et politique.

Après l'adoption de cette nouvelle méthode de gestion des politiques publiques, il était devenu nécessaire de reconnaitre que le développement économique et social du pays ne peut être assuré d'une manière durable sans la pleine participation des femmes, et c'est ainsi que l'égalité et l'équité entre hommes et femmes deviendront l'un des objectifs prioritaires qui doit se situer au cœur du développement économique et social, et la question de la participation de la femme au pouvoir et à la prise de décision devait se convertir à une des principales priorités des politiques publiques à tous les niveau que se soit local, régional ou national.

Le Maroc n'a pas échappé à cette nouvelle tendance, il a fallu combiner la gouvernance et l'équité de genre et l'on savait que cela ne pouvait être fait que si les femmes gagnent de la force et de la légitimité dans les espaces publiques et prennent part aux débats articulant leur intérêts sexospécifiques avec les intérêts plus généraux de la démocratie et la gouvernance (Basu .A : Genre et gouvernance : concepts et contextes dans Essai sut le genre et la Gouvernance :une introduction . New Delhi : centre de développement de ressource humaine, UNDP, 2003 page 52-53 http://hdrc.org.in/pub/books/booka).

C'est ainsi qu' on a pu assisté a un tournant à partir des années 90 dans les orientations des politique publiques et noté une importance dédiée à la question de la participation de la femme dans la vie politique et sa représentation dans les institutions politiques, et plusieurs réformes ont été adoptées à ce sujet. Mais les faits n'on jamais coïncidé avec le droit, même avec l'obtention de ses droits politiques et l'amélioration de sa situation juridique et sociale. Les données en matière de représentation des femmes dans le champs politique et les instances et postes de responsabilité et de prise de décision démontrent qu'en dépit des efforts, des initiatives et des stratégies mis en œuvre, des résistances persistent encore pour l'avancement des femmes dans la sphère politique , espace et milieu traditionnellement dominés par les hommes .

Mais la question que l'on peut se poser est de savoir si cette tendance serait uniquement le résultat du changement radical des méthodes de gestion des politiques publiques et un effet de mode correspondant à un mouvement international favorable

aux femmes ? ou serait-elle le fruit d'une longue maturation et d'une conviction nationale ?

## 1 CONTEXTE GENERAL DE LA PARTICIPATION POLITIQUE DE LA FEMME AU MAROC

La participation politique de la femme au Maroc et sa représentativité dans les institutions politiques sont des questions qui se sont imposées de façon accrue ces derniers temps et plus exactement ces deux dernières décennies. Ces changements avaient été initiés par des facteurs qui tendent à consolider les droits des femmes justifiant par voie de même l'adoption de réformes juridiques ad hoc.

### A : LES FACTEURS DU CHANGEMENT

A partir des années 80 le Maroc a connu des changements importants qui ont été à la fois la conséquence d'un long processus interne et le résultat d'influences externes, ce qui à permis de soulever la problématique de la participation politique de la femme et sa représentativité dans les institutions politiques non seulement comme revendication du mouvement féministe mais comme un défi majeur du gouvernement.

Il y a plusieurs facteurs qui ont favorisé ce changement parmi lesquels on peut citer :

1 - le développement démographique : selon les dernières statistiques, la population marocaine a dépassé les 30 millions, le nombre de femmes est estimé à plus de 15 million représentant ainsi 50 % de la population. Cette tendance haussière a coïncidé avec le développement du niveau culturel de la femme, justifié notamment par une baisse importante du taux d'analphabétisation et par la croissance du nombre de femmes qui ont pu effectuer des études supérieures. Aujourd'hui, le taux de présence des étudiantes dans les établissement d'enseignement supérieur dépasse 50% et cet indicateur est d'autant plus important que l'on assiste aujourd'hui au Maroc à un investissement en nombre de poste d'encadrement et d'enseignement.

2 – le facteur économique : plusieurs études ont démontré l'influence du facteur économique sur la participation des femmes dans la vie politique. En fait, cette influence du facteur économique joue, d'une façon indirecte ; l'exercice d'une activité professionnelle et l'indépendance économique, entrainent chez la femme, un attrait pour l'activité politique. Les contacts humains, l'activité syndicale que certaines exercent et développent les capacités à intégrer les formations politiques

En se référant aux données socio économique sur le profil des femmes qui s'investissent dans le champ politique, on peut noter le niveau éducatif élevé des

candidates dans la mesure ou la plupart ont un niveau de formation universitaire et occupe des postes dans la fonction publique ou exercent une fonction libérale.

3 – Facteurs externes : Le Maroc à signé et ratifié plusieurs conventions consacrées à la défense, la sauvegarde, la vulgarisation, la promotion et la protection des droits de la femme dont la convention sur l'élimination de toute discrimination à l'égards de la femme. Le Maroc s'est aussi engagé au sommet du millénaire à réaliser les 8 objectifs du millénaire pour le développement (OMD), dont l'objectif n 3 vise à promouvoir l'égalité des sexes et l'autonomisation des femmes.

Dans le souci de respecter les engagements découlant de ces conventions et rencontres internationales, la question de la participation de la femme et sa représentativité dans les institutions politiques et dans la prise de décision au niveau local comme au niveau national ne pouvaient que se transformer à l'une des principales préoccupations du gouvernement marocain. Pour ce faire, des initiatives de renforcement des capacités institutionnelles et juridiques ont été prises.

B : LE CARE JURIDIQUE DE LA PARTICIPATION POLITIQUE DE LA FEMME

A partir des années 90 plusieurs réformes ont été entreprises en faveur des droits de la femme. A ce titre, on peut citer :

- Les révisions constitutionnelles de 1992 et 1996 qui ont consacré l'attachement du Maroc aux droits de l'Homme tels qu'universellement reconnus. Au plan juridique, ces révisions ont enrichis, de façon substantielle, le domaine des droits humains d'une façon générale et des droits des femmes plus particulièrement.
- La révision du code du commerce en 1995, qui, pour la première fois, a abrogé l'autorisation maritale pour l'exercice du commerce.
- En 1996 l'autorisation maritale pour la passation du contrat de travail a été supprimée ( le code des obligations et des contrats )
- L'adoption en 1997, de la stratégie de promotion de la femme à la suite de la quatrième conférence internationale sur la femme de Beijing et du sommet mondial sur le développement social, , cette stratégie revêt une dimension globale dans la mesure où elle porte sur les axes stratégiques comme la protection juridique, l'éducation, la formation, les soins médicaux, l'intégration de la femme dans l'activité économique et dans la prise de décision. Cette stratégie, malgré ces limites, a pu créer une dynamique nouvelle sur la problématique de la place de la femme dans le système

social et politique marocain et d'appréhender la question de la femme dans le cadre d'un projet de société.

- En 2002 et dans le but de garantir à la mère divorcée et gardienne des enfants le paiement d'une pension, le Maroc a créé le fond de garantie de paiement des pensions alimentaires .et dans la même année et suite à la révision de la loi organique de la chambre des députés le scrutin de listes régionales a été introduit ainsi que la liste nationale portant sur 30 sièges qui a été réservé par les partis politique uniquement à la candidature féminine .

Dans la même année, le Maroc a adopté la loi n 37-99 portant sur l'état civil afin de répondre à plusieurs demandes du mouvement pour la défense des droits des femmes et de l'enfant, il s'agit notamment de:

+L'introduction des données relatives au mariage et au divorce dans le livret d'état civil ;

+ Mettre le père et la mère sur un pied d'égalité pour déclarer une naissance ;

+ Permettre à la femme divorcée, ayant la garde des enfants, d'obtenir un duplicata du livret de l'état civil ;

+ Attribuer à l'enfant né de père inconnu un nom patronymique

- la révision du code de travail en 2003 qui a permis l' introduction des amendements relatifs aux droits des femmes tel que le principe de la non discrimination entre les hommes et les femmes en matière d'emploi et de salaires, la référence pour la première fois au harcèlement sexuel sur le lieu de travail comme faute grave et l'augmentation de la durée du congé de maternité à 14 semaines au lieu de 12 semaines-

- En 2004, et après 20 ans de mobilisation du mouvement des femmes, le nouveau code de la famille a vu le jour et a pu instaurer trois principes importants, ayant trait à la recherche d'une parité sociale, il s'agit de l'égalité juridique entre les hommes et les femmes, de la coresponsabilité au sein du couple et à l'accès de la femme à la majorité sociale. Ainsi le nouveau code a accordé à la femme des droits à même de lui garantir plus d'égalité et d'équité vis-à-vis de l'homme [1] au sein du couple et de l'accès de la femme à la majorité sociale.

---

- [1] les amendements les plus marquants du nouveau code de la famille concernent :
la répartition des biens acquis pendant le mariage entre les époux et
- la suppression de la tutelle matrimoniale obligatoire pour la femme
- l'égalité et la coresponsabilité des époux
- la réglementation de la polygamie
- la réglementation du divorce et les nouvelles perspectives pour les femmes
- le renforcement du droit de garde de la mère

- La révision constitutionnelle de 2011. Cette nouvelle constitution comporte prés de 18 articles consacrés aux droits des femmes et tire sa force de la symbolique de son discours qui s'adresse d'une manière systématique, aux citoyens et citoyennes, et du titre 2 qui s'ouvre sur la consécration de l'égalité entre les hommes et les femmes. Cette nouvelle constitution place l'émancipation des femmes au plus haut de la hiérarchie des normes et démontre qu'il s'agit là d'un des principaux leviers de l'évolution du droit national et de la société marocaine. En effet, le texte constitutionnel promeut l'égalité en général et l'égalité entre hommes et femmes en particulier.

Le préambule de cette nouvelle constitution consacre le principe de l'égalité, de la dignité et de la liberté, la prohibition et la lutte contre toutes les formes de discrimination y compris en raison du sexe et de circonstances personnelles. L'article 19 dispose que « « L'homme et la femme jouissent, à égalité, des droits et libertés à caractère civil, politique, économique, social, culturel et environnemental, énoncés dans le présent titre et dans les autres dispositions de la Constitution, ainsi que dans les conventions et pactes internationaux dûment ratifiés par le Royaume (…) », et annonce la création d'une Autorité pour la parité et la lutte contre toutes formes de discrimination.

C'est sur fond de ces profondes reformes et mutations qu'a connu le Maroc que ce soit sur le plan politique ,juridique, sociale ou économique que les femmes marocaines ont pu faire leur rentrée dans le champ politique

2 QUELQUE REALITE SUR LA PARTICIPATION POLITIQUE DE LA FEMME

A : DE L'EGALITE DES DROITS A UNE LEGALITE DE FAIT

Après que la femme ait été mêlée de très prés au changement et aux transformations du paysage politique, économique et social du pays, on a assisté à partir des années 90 à un tournant décisif dans l'histoire de la participation politique de la femme au Maroc. C'est ainsi qu'en 1993 les femmes ont accédé au parlement, il s'agissait de Badia Skali de l' USEFP et de Latifa Benani Smires. Les deux femmes étaient des professeurs d'université, la première a été élue présidente d'une commission parlementaire et la seconde membre du bureau du parlement. En 1995 le roi va désigner quatre femmes au gouvernement, il s'agissait de Zoulikha Nasri à l'entraide nationale, Nawal El Moutawakil au sport ,Amina Benkhadra au développement du secteur minier

et Aziza Benani à la culture ; ces nomination ont été considérées comme événement historique mais elles répondaient à des considérations purement politiques ce qui a poussé le mouvement féministe à créer pour la première fois un comité national de coordination féminine « JOSSOUR » afin de garantir une égalité de fait dans le champ politique. Ce comité a constitué le premier lobby féministe au Maroc qui a pu imposer la question de la participation politique de la femme comme un des principaux éléments des programmes électoraux des partis politiques et la garantie à terme de la parité dans la présentation politique. Et c'est grâce au combat de ce lobby que le Maroc a adopté le mode de scrutin de liste qui est censé être plus ouvert à la participation de la femme et puis le système du quotas 1 (Maria Lopez Plaza : les femmes sur la scène politique in confluence Méditerranée N -31 novembre 1999 ) .

Malgré tous ces efforts, la présence politique de la femme n'a pas connu une nette amélioration avec le gouvernement de transition de 1998, on à même assisté à une régression de la participation politique de la femme car, parmi 41 portefeuilles, seulement deux qui ont été accordés aux femmes : Aicha Belarbi comme secrétaire d'Etat à la coopération et Nezha Chakrouni comme secrétaire d'Etat auprès du ministère d'emploi, et il a fallu attendre les premières élections législatives de l'ère du nouveau roi Mohamed 6 organisées en 2002 pour assister à un progrès réel qui s'est manifesté dans une augmentation notable tant du nombre des candidates que de celui des élues. Il s'agit là d'un changement qui semble manifestement résulter de la révision de la loi organique de la chambre des représentants avec l'instauration de deux types de liste :( la loi organique de la chambre des représentants dans son article 1 précise, en effet, que la chambre des représentants sera désormais composée de 325 membre dont 295 seront élus dans les circonscription et 30 à l'échelle nationale) et la réservation de la liste nationale qui porte sur 30 sièges exclusivement à la candidature féminine.

Durant ces élections on a constaté un tournant dans la question de la participation politique de la femme au Maroc. A la faveur du processus de démocratisation engagé. Les partis politiques et les syndicats ont intégré dans leur rang plus de femmes et pour la première fois dans l'histoire du pays , 35 femmes ont été élues et ont accédé au parlement , ce qui nous pousse à dire que l'adoption du quota sur la base des listes nationales a eu des résultats positifs sur la représentation des femmes, et c'est ainsi que les femmes représentaient 10,77% des élus au sein de la chambre des représentants ce qui a permis au Maroc de passer de la 118 place à la 69 place dans le classement mondiale des pays établis par l'union interparlementaire , lui permettant

ainsi d'occuper la seconde place dans le monde arabe après la Tunisie ( Rapport national d'analyse de la situation : droit humain des femme et égalité entre les sexe. Cas du Maroc . page 22).

Après l'adoption de la liste nationale on a pu noter, selon les résultats des élections, une progression réelle du nombre de candidates et celui des femmes élues : 269 femmes se sont portées candidates sur 5865 candidatures, sur la liste locales 47 femmes étaient en tête des listes locales ce qui représentait 5% des candidatures présentées, soit environ 12 fois plus de candidates que dans les élections législatives de 1997. Avec la liste nationale plus de 966 candidates se sont présentées et 35 femmes ont été élues : 30 sur la liste nationale et 5 sur les listes locales, ces résultats présentent 17 ,5 fois plus qu'on a pu enregistrer dans les élections législatives de 1997. C'est ainsi que les femmes ont pu s'accaparer 10,6% des sièges de la chambre des représentants, malheureusement ce changement positif n'a pas été constaté dans la chambre des conseillers vu que seulement 2 femmes ont été élues dans cette chambre.

Quand à la présence de la femme dans le gouvernement issu des élections de 1997, les femmes ont représenté 10% du cabinet du premier ministre, soit un pourcentage similaire à la présentation féminine à la chambre des représentants. Et en 2003, le roi a désigné des femmes au conseil consultatif des droits de l'Homme et au conseil de l'audiovisuel et de la magistrature et à la commission justice et vérité. En 2004 une femme a été désignée au sein du conseil supérieur des Oulémas.

Durant les élections de 2007, 34 femmes avaient été élues au parlement, c'est un siège de moins que les élections de 2002 ,et 4 femmes seulement sont entrées au gouvernement et selon la délégation d'observateurs internationaux chargée de surveiller ces élections, ces dernières n'ont pas réussi à consolider la participation des femmes dans la vie politique et qu'il fallait prendre en considération le meilleur moyen à adopter pour augmenter le niveau de la représentation des femmes .

A l'issue des élections de 2011, une augmentation du nombre de femmes élues à été notée, les femmes représentent désormais 16 ,7% au sein de la chambre des représentants, soit une progression de 6 points de pourcentage par rapport aux élections précédentes .Ce résultat est largement dû au quota mis en place : 60 sièges réservés aux femmes et 30 aux candidats de moins de 40 ans, conformément à une loi promulguée

par le Conseil des ministres le 9 septembre 2011. Le Maroc se classe maintenant parmi les cinq premiers pays dans la région arabe[2] .

Cependant, les chiffres enregistrés jusqu'aux dernières élections étaient loin des 30% considérés comme pourcentage minimum pour assurer une « masse critique »[3] de femmes qui puisse influencer le processus de prise de décision et les priorités de la tache politique. Autre remarque c'est que malgré l'amélioration de la présence de la femme dans la sphère politique on n'a pas pu noter une amélioration similaire en ce qui concerne la représentation des femmes au niveau du pouvoir exécutif. Jusqu'à présent aucune femme n'a occupé le poste de chef du gouvernement, même après les dernières élections, son absence demeure toujours dans les domaines les plus stratégiques comme l'économie et les finances, les relations extérieures ou ministère de l'intérieur et le type de portefeuille est resté cantonné au secteur social.

Toutes ces données démontrent qu'actuellement au Maroc et en dépit des efforts et des initiatives voire même des stratégies mis en œuvre, des résistances persistent encore pour l'avancement des femmes dans les postes politiques qui ont toujours été considérés comme espaces et milieux rationnellement dominés par l'homme.

B : LES OBSTACLES ET LES FACTEURS HANDICAPANTS

La participation politique de la femme et sa contribution à la prise de décision est un processus très complexe et pour le cerner il faudrait analyser plusieurs facteurs qui peuvent être considérés, entre autres, comme de véritables obstacles à la participation politique de la femme:

-les systèmes électoraux national et local qui garantissent ou limitent la participation et la représentativité de la femme,

-les partis politiques et leurs mécanismes de représentation de la citoyenneté, leur mode d'organisation et de gestion ainsi que le discours des partis politiques ne favorisent pas la participation de la femme, jusqu'à nos jours le conservatisme du pouvoir et la culture « Masculine » des partis politiques dominent encore , ce qui explique pour une large part, la mainmise des hommes sur le monde politique et le secteur du pouvoir .

---

[2] C'est ce qui a été indiqué dans le rapport de l'Union interparlementaire (UIP) sur «les femmes au Parlement en 2011».

[3] Le terme de « masse critique » a été appliqué pour la première fois en Norvège dans les années 80 pour expliquer l'impact que la présence toujours plus grande des femmes avait dans les postes de décisions, en matière de changement des législations, approbation des lois spéciales (avortement, violence, sexiste).

- les relations de genre et de culture qui compliquent toujours la participation des femmes aux postes de pouvoir, car au delà des déclarations des hommes dans le monde politique et chez les dirigeants des partis politiques, la culture ancienne pèse encore lourd y compris sous son aspect le plus négatif ce qui renforce le manque de crédibilité dans l'action de la femme dans le monde politique

- l'absence de ressources et d'appuis financiers aux compagnes des femmes ce qui réduit leurs chances pour s'organiser et se lancer dans une candidature.

- le manque de culture politique et de formation des femmes , car les femme n'ont pas pu acquérir cette formation à travers leur participation dans les syndicats et les associations ainsi que dans les partis politiques, les femmes sont toujours moins présentes au stade du militantisme que les hommes, elles représentent une minorité des effectifs des militants au sein des partis politiques comme des adhérents aux syndicats, qui constituent les leviers du pouvoir, elles sont également moins nombreuses que les hommes à adhérer à la vie associative. Même lorsqu'elles constituent une bonne part des effectifs dans certaine associations humanitaires ou de développement, celles-ci reproduisent souvent le partage traditionnel des rôles au sein de la société. La suprématie masculine ne fait que s'accentuer quand on monte dans la hiérarchie interne des associations dont les responsables sont en majorité des hommes.

- l'incompréhension de la part des femmes et des hommes des thèmes relatifs à la dimension de genre

Certes, si le Maroc s'engage aujourd'hui a garantir une bonne gouvernance , il sera nécessaire d'adopter une perspective sexospésicifique afin de visionner les multiples formes dans lesquelles s'expriment les relations inégales de pouvoir et prendre les mesures appropriées. Il faut aussi redéfinir le concept de gouvernance pour le rendre sensible à la dimension de genre et inclut le milieu privé domestique car la séparation historique entre la sphère publique et la sphère privée a maintenu les femmes recluses dans l'espace domestique de la reproduction et les hommes dehors dans l'espace de l'activité publique. Cette séparation a perpétué l'exclusion des femmes des secteurs traditionnels de la gouvernance en sus de ne pas reconnaitre la sphère privée ou ménagère comme un espace qui doit être régulé par l'action publique ou prennent place des relations inégales de pouvoir. Une nouvelle conception de la gouvernance qui soit sensible à la dimension genre doit reformuler ses supposées bases afin d'englober des sphères et des questions jusqu'à présent invisibles ou ignorées. Dans ce sens, des thèmes qui sont restés hors de l'agenda de la gouvernance parce qu'ils étaient

considérés privés, doivent y entrer et faire partie de la discussion politique (Jayal, N.G., “Retrouver le genre dans le discours de la gouvernance” dans Essais sur le genre et la gouvernance : Une introduction. New Delhi: CDUN UNDP 2003 http://hdrc.undp.org.in/pub/books/bookassets/Essays%20on%20Gender%20and%20Governance.pdf )

# ESCRITORAS ITALIANAS Y BEST SELLERS. UNA APROXIMACIÓN: CAROLINA INVERNIZIO, ANNIE VIVIANTI, MURA

*María Consuelo De Frutos Martínez*
*Universidad de Santiago de Compostela*

ABSTRACTS
En este trabajo nos hemos aproximado al tema de escritoras italianas y best sellers. Tras una somera introducción a las diferentes acepciones del término y a su consideración por parte del mundo académico y cultural, nos hemos centrado en la vinculación histórica de las mujeres, en calidad de lectoras pero, sobre todo, como escritoras. Al mismo tiempo hemos puesto este argumento en relación con la literatura popular de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, pues, aunque responden a circunstancias económicas, sociales y culturales diferentes, presentan diversos elementos en común. Finalmente hemos mencionado a aquellas escritoras de literatura popular que han alcanzado la categoría de best sellers de su época como Carolina Invernizio, Annie Vivanti, Regina de Luanto, Mura, Liala.

In this paper we have approached the subject or Italian female writers and best sellers. After a brief introduction to the different meanings of the term and its consideration by the academic and cultural word, we have focused on the historical association of women as readers but, above all, as writers. At the same time we have put this argument in relation to popular literatura of the late nineteenth and first half of the twentieth century, for although responsive to the economic, social and cultural backgrounds, they present several element in common. Finally we have mentioned those women writers of popular fiction that have reache the category of bestselling writers of this time like Carolina Invernizio, Annie Vivanti, Regina de Luanto, Mura, Liala.

KEYWORDS
Best sellers, escritura de mujeres, narrativa popular, invernizio, mura
Best sellers, women writing, popular fiction, invernizio, mura

## 1.- EL MUNDO DE LOS BEST SELLERS.

El tema de los best sellers siempre motiva animadas discusiones, entre detractores y partidarios, entre apocalípticos e integrados. Existen diversas acepciones de este término:

1.- Best seller en la acepción de libro que mejor vende, e implícitamente, aunque no siempre es así, pues la relación compra/lectura, no siempre es real, que más se lee. Se denomina por consiguiente best seller o superventas, término preferido por la Real Academia, aquellos libros que alcanzan un alto nivel de ventas y de difusión, sin entrar en su valor estético.

2.- Teniendo en cuenta los gustos del público, es decir, a raíz de analizar cuáles eran los libros más vendidos se descubrió que se podían escribir y publicar obras de ficción que se adaptasen a las preferencias y gustos de los lectores, y de ahí en torno a los años cuarenta en el mercado anglosajón, preferentemente americano, nace el best seller como sinónimo de obra de escasa calidad literaria pero muy bien recibida por el consumidor por su capacidad de seducción y también por la presión del marketing (López de Abiada 1996: 27). Además del consumo masivo es necesario que se venda a gran velocidad. Es lo que se denomina normalmente best seller de consumo, un libro que se ha puesto de moda o que han puesto de moda y ello se traduce en un gran éxito comercial y es en general objeto constante de rechazo por parte del mundo de la alta cultura.

3.- Frente a las acepciones cuantitativas están las de contenido Una muy difundida es la de considerar el best seller como un libro voluminoso y a la vez muy entretenido, que se lee muy bien. En este caso se trataría de una especie de género o subgénero narrativo con elementos procedentes de otras modalidades narrativas (Vila-Sanjuán, 2011: 26).

4.- En Europa, como reacción al fenómeno de los libros superventas se pasó a denominar best sellers cultos o best sellers de calidad a aquellas obras que en principio no habían sido creadas con ese fin comercial pero que por motivos no controlables habían acabado por alcanzar gran reconocimiento comercial. También se entiende por este tipo de best sellers aquellos libros, preferentemente novelas, que si bien buscan un éxito de ventas no descuidan completamente el valor estético, con una prosa más cuidada y elaborada que en el tipo de superventas más comercial.

Sin embargo en la actualidad la acepción más difundida es la de obra de consumo rápido, es decir, un texto en el que la calidad está reñida con la cantidad, que al mismo tiempo será rápidamente olvidado y sustituido por otro. Se trata de obras creadas siguiendo los gustos del mercado y en donde ya no hay lectores pero sí consumidores. Estébanez Calderón en su *Diccionario de Términos literarios* señala que "… una parte de los *best sellers* contemporáneos ha llegado a serlo como consecuencia de una bien organizada promoción propagandística dirigida por las industrias editoriales que ha tenido en cuenta los gustos, exigencias de consumo y expectativas de un público de masas" (Calderón, 1999: 95-96).

En Italia el fenómeno de los best sellers comienza a principios de los años sesenta del siglo XX ( En España por cuestiones políticas y económicas en los noventa)

con los denominados “best seller all'italiana", como *Il giardino dei Finzi-contini,* de Giorgio Bassani e *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, etc. Hasta el momento actual los dos libros italianos de ficción más vendidos, tanto en su país como en el extranjero, con varios millones de ejemplares puestos en circulación han sido *Il nome della rosa* de Umberto Eco en 1980 y en los años noventa, *Va' dove ti porta il cuore,* di Susanna Tamaro.

Me centraré obviamente en los best-sellers literarios o de ficción, pues han sido superventas a lo largo de la historia obras religiosas, libros de ideología política, textos de autoayuda, de crítica social, etc. Por poner un ejemplo claro, en el año 2010 el libro más vendido en Italia ha sido un libro de cocina, *Cotto e mangiato,* di Benedetta Parodi.

Los best sellers en la acepción de libros con mucho éxito popular, traducido en un gran volumen de ventas, tradicionalmente han estado excluidos del canon oficial. Con dicho canon, que representa menos del uno por ciento de los textos literarios que se publican, se construye la historia de la literatura, con obras en la que se premia fundamentalmente la innovación estructural y/o lingüística. En general estos textos canonizados son leídos por una minoría, de hecho la literatura seria, la alta literatura siempre ha sido un fenómeno minoritario. Por consiguiente siempre ha existido la dicotomía alta/baja literatura, o literatura elitista y minoritaria y literatura de masas, también denominada infraliteratura, subliteratura, paraliteratura, pseudoliteratura, es decir, todo aquello que no entraba dentro de la literatura canonizada y consagrada. Obviamente todos estos prefijos despectivos han sido aplicados a los best sellers (Viñas, 2009: 41-57).

Como he anticipado, en los últimos años el papel de los libros superventas logra cada vez mayor protagonismo en el ámbito de la cultura y en el de la literatura. Y aunque tiene sus detractores, especialmente por parte de los críticos, teóricos e intelectuales también hay quien lo analizar desde un punto de vista más positivo como Vila-Sanjuán en *Código best seller* (2011), donde traza la historia y propone un canon de estas obras, desde un enfoque divulgativo. Otros textos son más cáusticos (Russo, 2013) y señalan que el menor defecto es que están mal escritos con incluso defectos semánticos y sintácticos. Aunque también ha sido analizado desde enfoque más académicos, como el de López de Albiada (1993) o Viñas Piquer (2009). Una obra reciente de Donald Sassoon *Cultura; el patrimonio común de los* europeos (2006) analiza por primera vez juntas la alta cultura y la cultura popular, documentando con

datos concretos el nivel de penetración social de ambas, por lo que forzosamente ha de tratar la historia de los libros superventas.

Tampoco se puede obviar la estrecha relación del best seller con el cine, en perfecta simbiosis, el libro superventas ofrece una fácil transposición cinematográfica, que una vez adaptado, retroalimenta de nuevo la venta del texto. También en mucha menor escala están las adaptaciones teatrales, algo que también sucedía con los best sellers en épocas anteriores al descubrimiento del cinematógrafo.

En las reseñas en periódicos y revistas literarias las críticas a los best sellers, entendiendo como ficciones creadas para su venta masiva y veloz, arrecian desde todos los frentes, principalmente por parte de ciertos escritores y de críticos, más próximos a un modelo elitista de la literatura. Y aunque en un primer momento parece que se refieren a los best seller de consumo, creo que en el fondo salen malparados todos los libros que venden mucho, pues se confunda con mucha frecuencia volumen de ventas con mala calidad.

Se le echa la culpa al marketing, se dice que son obras de laboratorio. Es cierto que un best seller en ocasiones seduce al lector, en otras ocasiones está claro que la presión publicitaria también consigue buenos resultados. Pero también es verdad que el marketing no lo puede todo, pues entonces todos los editores tendrían en sus manos la piedra filosofal. Y aunque se han publicado estudios sobre cómo escribir un best seller (Zuckerman, 1996) o se le ha preguntado a sus autores los secretos de su éxito, la realidad es que el fenómeno de los best sellers configura algo mucho más complejo que una simple receta de elementos intratextuales (título, ritmo, intriga, clímax, etc.).

Por otro lado, las críticas a los libros más leídos y difundidos han existido siempre, por diversos motivos. Por poner un ejemplo, me recuerdan a las críticas a los libros de caballerías, los best sellers del momento. Se decía de ellos que eran obras sin pies ni cabeza, que contaban mentiras, que no seguían los preceptos aristotélicos, que apartaban a sus seguidores de las lecturas piadosas, etc., y todo ello motivado porque eran consumidos con avidez por el público de su época con acceso a la lectura.

Darío Villanueva, catedrático de literatura comparada y crítica literario, define los best sellers como "la muestra más palmaria de la postliteratura, entendida como la desliteraturización de la novela" (Villanueva, 2013:17). Agustín Fernández Mallo, uno de los miembros más destacados de la denominada Generación Nocilla, vincula al best seller con el relato oral y con el folletín, al tiempo que le niega la categoría de novelas y por tanto de auténtica literatura:

> ... el problema no es que se lea menos novela culta – no nos engañemos, siempre ha sido minoritaria-, sino que otra clase de escritura, antes llamada folletinesca y ahora llamada "bestsellera" le ha robado el nombre a aquella. En efecto, una de las mayores características de la mayoría de los bestsellers es que pueden ser leídos en voz alta sin detrimento de su contenido ni detrimento de la comprensión por parte del oyente. Por eso no pertenecen al género de la novela. Una novela es un tipo de escritura sujeta a unos mecanismos de complejidad y construcción tales que impiden la oralidad, o si no la impide desde luego la hacen penosa y difícil. De modo que lo que ocurre es que se confunde el relato oral puesto por escrito con la novela. El mercado mete todo en el mismo saco. Bienvenidos sean los relatos orales puestos por escrito, y bienvenido sea que vendan millones de ejemplares porque ello permite a las editoriales seguir financiando a escritores que escriben novelas, pero desde luego tales libros poco tienen que ver con la novela (Fernández Mallo, 2013: 7)

## 2.- MUJERES Y BEST SELLERS

A partir de ahora cuando hable de best sellers me referiré a aquellos libros que han tenido mucho éxito de ventas y, por consiguiente no los contemplo desde una connotación negativa ni estética, sino cuantitativa, es decir, son obras que han llegado a un gran número de lectores y de alguna manera constituyen como apunta J.A. Marina no el canon ideal pero sí son el paradigma de la literatura vivida (2011:11). En este mismo sentido lo ha contemplado M. Giocondi (2011) en su apasionante estudio sobre los best sellers italianos entre 1861 y 1946.

La relación de las mujeres con las obras superventas se puede analizar desde diversos puntos de vista, como consumidoras, es decir, como lectoras (u oyentes), como creadoras o escritoras pero también como editoras y como agentes literarios.

### 2.1.- Mujeres lectoras de best-sellers

La lista de los libros más vendidos es un invento americano de finales del XIX, pero libros con muchos lectores y por consiguiente con muchas ediciones y ventas han existido siempre. Para conocer las obras más vendidas con anterioridad disponemos de datos directos e indirectos: número de ediciones, presencia de ediciones no autorizadas, recriminaciones de preceptistas y moralistas, recomendaciones expresas hacia ciertos libros por parte de diversos estamentos, etc.

A lo largo de la historia de la literatura las mujeres han sido consumidoras de best sellers y la mejor información la tenemos que buscar en la crítica de los moralistas. Así por ejemplo dentro de la literatura española el fraile agustino Pedro Malón de Chaide en 1588 en el prólogo a su obra de carácter religioso *La conversión de la*

*Madalena* despotrica contra las jóvenes que pierden el tiempo leyendo ciertas obras de pastores, como *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Sotomayor, o libros de caballerías. Se trata de una oportuna cita, repetida en múltiples estudios literarios, que nos indica cuáles eran los best sellers del momento que apasionaban a las jóvenes que sabían leer.

> ¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar, y ya trae una *Diana* en la Faltriquera? … Otros leen aquellos prodigios y fabulosos sueños y quimeras, sin pies ni cabeza, de que estaban llenos los *Libros de caballería*, que así los llaman a los que, si la honestidad del término lo sufriera, con trastocar pocas letras se llamaran mejor de bellaquerías que de caballerías. (1959: 25).

Aprovecho estas citas para recordar que, a pesar de todas estas recriminaciones, las mujeres lectoras de libros de caballerías no disminuyeron y hasta hubo un autora, Beatriz Bernal que escribió y publicó con fines comerciales en el año 1545 un libro de caballerías, ni más ni menos, titulado *Don Cristalián de España*. En una época en que los moralistas recomendaban prudencia a las familias a la hora de enseñar a leer a las hijas, una mujer se atrevió a escribir una ficción de esas características, aunque tuvo la prudencia de no incluir su nombre en la portada, donde solo se indica que la autora es una dama de Valladolid. La novela tuvo dos ediciones en España y otras dos en su traducción italiana, pues en este país también disfrutaban con las aventuras de caballeros errantes. Casos como éste y otros varios demuestran que la existencia de unos géneros y subgéneros considerados típicamente femeninos es una falacia establecida por la misoginia y la ceguera de los críticos.

Las constantes recriminaciones contra las mujeres lectoras de obras de ficción será un fenómeno recurrente a lo largo de la historia de las mujeres. Dentro ya de la literatura italiana, el moralista Lodovico Dolce conocido autor de una antología de “dignissime donne”, negándoles a las mismas la categoría de escritoras, también es autor de un texto *Dialogo della institution delle donne (1545)* para la educación de las jóvenes y allí señala los libros que éstas pueden y no pueden leer, con lo que nos está indicando posiblemente las obras más leídas por aquellas, y que en ocasiones eran las obras recomendadas para su formación y en cambio se les negaban otras, es decir, se explicitaba las obras canonizadas y aquellas demonizadas.

Tra quelli, che si debbono fuggire, le novelle del Boccaccio terranno il primo luogo. {et} tra quelli, che meritano esser letti, saranno i primi il Petrarca {et} Dante.

nell'uno troveranno insieme con le bellezze della volgar Poesia {et} della lingua Thoscana esempio d'honestissimo et castissimo amore, {et} nell'altro un'eccellente ritratto di tutta la Filosofia Christiana. A questi s'accompagnino le divine opere del dottissimo Bembo, l'Arcadia del Sannazaro, i morali {et} eleganti Dialogi dell'Eccellentissimo Sperone, {et} il Cortigiano del Castiglione; dal quale per mio giudicio potrà apprender tutte le virtù, {et} i belli {et} honesti costumi, che appartengono a gentildonna (Dolce, 1553: 19).

2.2.- Escritoras italianas y best sellers

Siempre la escritura masculina ha tenido mayor visibilidad en todos los frentes: en las librerías, en las críticas periodísticas, en las revistas de crítica especializada, en las historias de la literatura, etc. siendo siempre secundario el espacio concedido a la escritura de mujeres y a sus protagonistas. Y, a pesar del auge de los últimos años, las escritoras aún están lejos de alcanzar la paridad con sus colegas varones en cuanto a espacios ocupados en todos estos ámbitos. Sabemos que en la actualidad en Italia (como en España) las mujeres escritoras son cuantitativamente menores que los escritores, aunque, paradójicamente son mayoría las mujeres lectoras.

En la historiografía literaria italiana un gran número de mujeres escritoras han sido apartadas de la literatura canonizada. Pues, al apartar modalidades como la literatura popular y de consumo, lo mismo que la literatura infantil y juvenil, del canon literario automáticamente fueron alejadas un gran número de escritoras que cultivaban, y con no poco éxito, estos registros literarios. En el caso italiano fue más grave esta negación porque tras la Unificación y la búsqueda de una literatura nacional todas aquellas que pertenecían a las culturas regionales quedaron excluidas de la historia de la literatura elaborada por De Sanctis. Solo a partir del 2006 se han empezado a compilar antologías de escritoras pertenecientes a las culturas regionales.

El caso de las mujeres escritoras que alcanzan alto grado de ejemplares vendidos, aunque en la actualidad ha alcanzado mayor visibilidad, no es nada nuevo en la historia de la literatura italiana. Al lado de escritoras superventas como Orianna Fallaci, Dacia Maraini, Susanna Tamaro, Margaret Mazzantini e Simonetta Agnello Hornby, por citar las más conocidas y cuyos libros formaron parte durante semanas de las listas de libros más vendidos, con más de un millón de ejemplares en algunos casos, también tenemos que mencionar a otras narradoras de épocas anteriores así mismo con altos índices de ediciones y de ventas, siempre, claro está, dentro de los parámetros cuantitativos de su época. Así, por ejemplo, por hacer mención de algunos casos, el

cancionero de Vittoria Colonna, primer libro en Italia escrito por una mujer, en 1538, se presenta como un auténtico best seller de la época, con quince ediciones en un período de treinta años (Zancan, 1986: 804). Sin embargo estas cifras no son neutras, es decir, en ocasiones la existencia de varias ediciones está avalada por el beneplácito de la ideología dominante y con el papel que le reserva a la mujer honesta (ivi). A esta lectura legitimada parece contraponerse en los mismos años Gaspara Stampa, la cual en sus *Rime d'amore*, substituye el amor conyugal por un amor infeliz, no correspondido y no sancionado por el matrimonio (Zancan, 1986: 806). Ello podría explicar el que la obra de la segunda, publicada a expensas de la hermana en 1554 solo tendrá una única edición, siendo la segunda editada solo en 1738. También fue reivindicada en el año 1726 en la antología de Luisa Bergalli titulada *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo*, la primera compilación italiana elaborada con conciencia de género.

Otro ejemplo clamoroso es el de Enrichetta Caracciolo, autora ahora olvidada, pero auténtica "bestsellera" en su época. Con un título atractivo, *I misteri del chiostro napoletano,* elegido *ad hoc* para atraer a los amantes de la literatura folletinesca, admiradores de *Los Misterios de París* de E. Sue. En dicha novela autobiográfica publicada en 1864 por Barbera, cuenta Enrichetta su forzada reclusión en un convento napolitano y su postura política a favor de Garibaldi. En diez años vendió por lo menos veinte mil ejemplares, con ocho reimpresiones en años sucesivos, y así mismo, gozó de mucho predicamento en otros países, pues fue traducida en seis lenguas. Todo esto apenas después de la unificación, con un país con alto índice de analfabetismo y con una población de veintisiete millones de habitantes, incluidos los que permanecían bajo dominio austríaco (Giocondi, 2011: 15; Zancan, 1986: 823). A pesar del éxito, a pesar de haber publicado otras obras y de su trabajo en diversas publicaciones periódicas, la autora napolitana murió en fecha ignota olvidada de todos.

Otras autoras superventas serán Carolina Invernizio, Annie Vivanti, Neera, Marchesa Colombi, Grazia Deledda, Matilde Serao, etc. Sin embargo en ocasiones los nombres de estas escritoras y sus éxitos de ventas han sido silenciados en las historias de la literatura. Por otro lado, éstas y otras autoras, precisamente por ser muy leídas y por los temas abordados en sus obras, padecieron los rigores de la censura, algunas fueron a parar al Índice de libros prohibidos o excomulgadas (como la ex monja Caracciolo) y otras sufrieron la censura gubernativa, lo que demuestra que, a pesar de contar con el rechazo de los sesudos críticos de la literatura de alta gama, gozaban del

beneplácito de sus lectoras y lectores y, lo que es más importante, tocaban ciertos temas y proponían más o menos ciertos modelos femeninos alternativos, por lo que la censura en ocasiones se ensañó con ellas mientras. Eran mujeres escritoras que hablaban de mujeres y se dirigían a otras mujeres, sus lectoras.

M. Arriaga señala que la censura contra ciertas obras escritas por mujeres, llevó ante el Tribunal a Amalia Guglielminetti (1881-1941), narradora, poeta y autora de teatro, porque su novela más conocida *La revancha del macho* (1923), fue considerada una ofensa contra "las buenas costumbres", pero no olvidemos que ya las obras de Elena Tarabotti (1604-1654) fueron a parar al "Índice de libros prohibidos" por el mismo motivo. (Arriaga, 2003).

2.2.2. Escritoras de narrativa popular y best sellers

La crítica oficial desde la posición elitista de la época consideró que los diferentes subgéneros de la novela por entregas o literatura popular y de consumo (novela rosa, gótica, policiaca, etc.), carecían de interés estético y automáticamente sus cultivadoras y cultivadores fueron excluidos de la historiografía literaria, provocando el olvido de escritoras (y escritores) que habían sido no solo muy leídas en vida sino también muy populares, con una especial saña por las novelas donde el tema amoroso era principal. Por otra parte, tampoco cuando empezaron los *women's studies* estas escritoras recibieron el beneplácito de la crítica feminista, pues siempre pesaba la losa de que se trataba de escritoras sin valor artístico y que perpetuaban los estereotipos femeninos tradicionales y por lo tanto no había una reivindicación del papel de la mujer.

Marina Zancan cayó en este trampa, pues si bien cita en su trabajo del 1986 a las autoras más conocidas a caballo entre el siglo XIX y XX como Grazia Deledda, Ada Negri, Matilde Serao, Annie Vivanti y Sibilla Aleramo dejó en la sombra, por ceguera crítica, a cultivadoras de literatura popular y auténticas creadoras de best seller, desde Carolina Invernizio y Liala (ps. di Amaliana Cambiasi Negretti), pero también Térésah (ps. di Corinna Teresa Ubertis), Carola Prosperi, Regina de Luanto, Mura (ps. di Maria Volpi) y Luciana Peverelli.

Solo en épocas recientes, y desde otras perspectivas, se empieza a reivindicar el papel de estas escritoras y casi siempre dicha reivindicación está en manos de estudiosas femeninas. Tal es el caso de Antonia Arslan, autora de ensayos pioneros sobre la narrativa popular y por entregas y es especial por la, por ella denominada, "galassia sommersa" de las escritoras italianas del siglo XIX.

> È una «infinita» schiera di novellatrici e di intellettuali, di giornaliste, di appendiciste e di poetesse, di educatrici, di favoliste e scrittrici per l'infanzia, che costituiscono quella galassia sommersa, dai contorni è vero incerti e un po' ambigui ma dall'indubbio spessore quantitativo e anche qualitativo, che era percepita dai contemporanei come uno dei fenomeni più importanti dell'Italia umbertina. La letteratura femminile era infatti seguita con attenzione proprio perché giocava un suo ruolo, non solo e non tanto come «lettura di evasione», ma come legittimo intervento di analisi e denuncia sociale, operato da donne per cui la scrittura era diventata uno *status* professionale. (Arslan, 1998: 43-44).

Por otra parte, conviene resaltar que la mayoría de estas escritoras de narrativa de consumo, entre finales del siglo XIX y principios del siguiente fueron unas adelantadas a su tiempo, con vidas personales poco convencionales (varios matrimonios, amantes, viajes, etc.), pero también unas transgresoras por el simple hecho de dedicarse a la escritura y al periodismo y de salir de los estrechos ámbitos domésticos. Además todas ellas fueron sumamente prolíficas, con cantidades ingentes de novelas, pero también de narraciones breves o cuentos, de textos teatrales, de obras para la infancia, de traducciones etc., todo lo cual les permitió alcanzar un buen nivel económico, con lo que lograron autonomía y una posición dentro del mundo laboral y social. Como ya he señalado, algunas de estas escritoras best sellers, muy leídas y conocidas en su época, han alcanzado en fechas recientes mayor interés por parte de la crítica y otras todavía duermen en la mencionada "galassia sommersa" o, en palabras de Marina Zancan, en "il grande archivio delle assenze".

A partir de los años ochenta del siglo XIX, Carolina Invernizio (1851-1916), una señora de la buena burguesía piamontesa empezó una prolífica carrera como escritora de obras góticas y sentimentales, que se publicaron primero por entregas en periódicos como *L'Opinione Nazionale* de Florencia, o *La Gazzetta* de Turín y posteriormente en formato libro, y con vistosas cubiertas, en la editorial Salani. Esta autora, a la que Antonio Gramsci definió como "l'onesta gallina della nostra letteratura" (Giocondi, 2011:100), y que también despectivamente fue denominada "la casalinga di Voghera" o "Carolina di servizio", por su popularidad entre las mujeres del servicio doméstico, o "conigliesca creatrice di mondi" (Bruno Casinelli) fue una auténtica máquina de crear superventas, con estrepitoso éxito entre el público, prevalentemente femenino. Tomó inspiración en los casos de crónica negra de la época y usó un estilo adecuado al nivel cultural y lingüístico de sus lectoras. Con títulos impactantes que anticipan su contenido como: *La Sepolta viva*, *La mano della morta*, *La morta viva*. La gran novedad de esta

fecunda autora (más de ciento treinta obras) es la conversión en femenino de la novela popular italiana. En sus novelas los héroes justicieros de Sue, de Dumas, de Hugo desaparecen y son sustituidos por mujeres, de ahí que alrededor de la mitad de los títulos de sus composiciones hagan mención a estas heroínas protagonistas (*La bella sigaraia*, *La guantaia di Torino*, *La ragazza di magazzino,* etc.) que lucharán denodadamente para recomponer el orden precedente (Reim, 2000: 27).

Por los temas tratados y por su popularidad fue incluída por el Vaticano en el Índice de libros prohibidos aunque sus libros continuaron publicándose. Tal vez su obra más famosa y vendida sea *Il bacio d'una morta*, que en 1886, año de su publicación, vendió 500.000 ejemplares, consiguiendo buenas ganancias para la casa editora Salani, una de las más famosas del siglo XIX, especializada en literatura popular. Según parece Salani le pagaba seiscientas liras por cada novela (Verdirame, 2009: 42). En esta misma editorial se publicó en 1928 (pero hay otras versiones italianas anteriores) la novela de Harriet Beecher Stowe, *La capanna dello zio Tom* (1852)*,* el mayor best seller americano del siglo XIX (300.000 ejemplares en un año), y que siguió la misma suerte que otros superventas italianos escrito por mujeres, es decir, su no inclusiòn en las historias literarias, por considerarla una novelita sentimental y mal escrita, hasta su recuperación con los estudios de género a partir de la segunda mitad del siglo XX (Vila-Sanjuán, 2011: 152-154).

Muchas de las técnicas y trucos que utilizaban estas representantes de la novela de consumo no diferían gran cosa de todos los trucos del oficio que proponen los escritores y teóricos del best seller de consumo actual. Así, por ejemplo, en una entrevista realizada en 1904 Carolina Invernizio demostraba conocer bien el modo de atraer y conservar a sus lectores:

> ...eccovi come preparo e scrivo il romanzo. Prima di tutto cerco il "titolo", perché, per quanto si dica, il "titolo" esercita una specie di suggestione sui lettori dai più semplici ai più eletti ed un bel "titolo" è la metà del successo di un romanzo popolare... La difficoltà più grande sta nel prologo, che deve colpire subito il lettore, trascinarne l'interesse in modo che non gli riesca lasciare il romanzo, finché non abbia veduto la fine. (Del Grosso, 2009: 28).

En el mundo anglosajón se habla de obras *page turner* o sea libros que te absorben y te obligan a seguir leyendo, algo que la Invernizio ya conocía muy bien como todos los representantes de la novela por entregas (y ahora del best seller de consumo).

Por otro lado estudios recientes han demostrado la importancia de sus obras en el proceso de alfabetización de los más desfavorecidos y también de la difusión de sus obras en América (junto con las de Mura), tanto en lengua original como en su versión española. Sus obras motivaron posteriormente telenovelas, películas, series de televisión, etc., incluso en pleno siglo XXI.

En menos escala de éxito de ventas, pero también Regina de Luanto fue otra autora popular en su época y ahora bastante ignorada. El pseudónimo (anagrama de su nombre de casada Guendalina Roti) corresponde a Anna Guendalina Lipparini (1862-1914) y que según el crítico Luigi Russo fue “autrice di vari romanzi audaci, che ebbero sul finire del secolo scorso un morboso successo." (Russo, 1958: 148). Esta autora desarrolla temas también frecuentes en otras colegas contemporáneas, siempre desde la perspectiva de “ella”, proponiendo un modelo distinto de la *femme fatale* de firma dannunziana pero que también mete en cuestión el modelo opuesto, es decir, el ángel del hogar, la mujer que sacrifica todo en aras de la paz del hogar, por lo menos en algunos de sus novelas, como es el caso de *Martirio* (1894)*,* tal vez su novela más famosa. En general en sus obras cuestiona la educación de la mujer y trata el tema del amor y del matrimonio (Åkerström, 2002).

Annie Vivanti (1866-1942) es otro ejemplo clamoroso de escritora, de las más famosa y leídas de su época como olvidada después (Jandelli, 2011: 20). Al igual que muchas novelistas que iniciaban su andadura literaria con una obra autobiográfica, su primera novela *Marion artista di caffè-concerto* (1891) evoca su faceta de cantante. La obra publicada por la casa editora milanesa Chiesa tuvo cuatro ediciones, siendo sucesivamente traducida en holandés, ruso, sueco y alemán, pero no hubo más ediciones italianas hasta fechas recientes (Sellerio, 2006). A pesar de la tibia acogida de la crítica, gozó de un discreto éxito por parte del público, y a ello contribuyó tanto el argumento escabroso, una joven en medio de un mundo de perdición, como por su *liaison* con Giosuè Carducci, su maduro mentor literario y amante. A principios de del siglo XX fue autora de auténticos superventas como *Divoratori* (1911), *Circe* (1912), *Vae Victis* (1917), *Naja tripudians* (1920), *Mea culpa!* (1927), con un público en gran parte formado por mujeres.

Voy a terminar este breve recorrido por las autoras de textos populares y comerciales a caballo entre los dos siglos con otra escritora y periodista, Mura (pseudónimo de Maria Volpi Nannipieri 1892-1940). De origen humilde llegó a amasar una gran fortuna con su dedicación a la escritura. Su colaboración con el Touring Club

de Milán le llevó a viajar por toda Europa. Tuvo diversos amantes, entre ellos Alessandro Chiavolini, periodista del "Popolo d'Italia" y despúes secretaria particular del Duce, con el que escribió algunas obras para niños. Se calcula que que en 1941 llegó a vender más de un millón de ejemplares de sus obras (Verdirame, 2009: 250), siendo una auténtica mina de oro para la casa editora Sonzogno, con cuyo director Alberto Matarelli Mura mantuvo una larga relación sentimental.

En su primera novela *Perfidie* abordaba el tema del amor lésbico. Pero la obra que le procuró el primer éxito importante fue *Piccola* en 1921 con 33.000 ejemplares vendidos. Es una novela de formación de una joven y en la que se trata el tema del "lolitismo". Sin embargo el período más fructífero para Mura correspondió a los años treinta del siglo XX, en los que la novelista aborda el tema del amor como pasión avasalladora, pero vivido como algo natural, de ahí que los títulos sean: *Acquasorgiva*, *Vento di Terra*, *Pamela tra le fiamme*, aunque siempre compensados y reconducidos a aspectos más conservadores como el matrimonio y la maternidad, en consonancia con la ideología que el fascismo había decretado para la mujer.

En 1930 en la revista femenina *Lidel* publicó la narración breve *Niôminkas, amore negro*, una relación amorosa interracial, con matrimonio incluido, entre un ingeniero de raza negra y una joven viuda italiana. Reelaborada unos años después con el título de *Sambadù, amore negro*, añadió el nacimiento de un hijo y la posterior separación por la gran diferencia cultural entre ellos. La obra padeció la censura directa de Mussolini, pues en plena guerra de Etiopía una relación de este tipo era imposible.

Otra autoras muy famosas por sus best sellers de temática amorosa fueron Carola Prosperi (1883-1981), Luciana Peverelli (1902-1986) y por supuesto Liala (Liana Cambiasi Negretti 1897-1995), considerada durante largo tiempo la autora italiana más vendida. De su primera obra de marcado carácter autobiográfico, *Signorsì,* publicada en 1931, se despacharon un millón de ejemplares en veinte días (Verdirame, 2009: 73).

CONCLUSIONES

Los best sellers son una prueba clara de los gustos de lectura de un momento determinado y de unas circunstancias socio-culturales y económicas concretas. En algunos casos entran a formar parte del canon oficial, pero en general la gran mayoría, quedan fuera. Por otro lado se han establecido siempre fronteras artificiales y rígidas entre la literatura seria y la literatura de consumo, sin advertir que las relaciones entre una y otra han sido frecuentes en la historia de la literatura y que, al menos en el

presente, en ocasiones los lectores son los mismos, y que todo depende del momento y de la ocasión. Así mismo, está claro que siempre habrá lectores que en caso de leer algo será siempre literatura de consumo, pues la literatura seria ha sido siempre y lo será algo minoritario y que requiere unos hábito de lectura que no todos poseen. Por todo lo cual considero que cuando se estudia un periodo literario, además de la literatura canonizada habría que señalar cuáles eran los libros más leídos del momento y analizar los motivos.

Las escritoras anteriormente citadas y otra muchas, en ocasiones silenciadas e invisibilizadas, no deben permanecer ausentes en las historiografías literarias ni en los programas académicos, pues son autoras de obras que, más allá de la calidad estética, han servido en cada momento para crear debate, escandalizar y para emocionar. Al mismo tiempo dichas obras constituyen material de primer orden para analizar la evolución de la condición femenina.

BIBLIOGRAFÍA

Åkerström, U., "Un «morboso» successo di fine Ottocento. L'amore e il matrimonio in due romanzi di Regina di Luanto", en "Romansk Forum", 16 (2002/2), pp. 1009-1014.

Arriaga Flórez, M., "Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia". Escritoras y escrituras. Internet. 24-10-12.

http://www.escritorasyescrituras.com/cv/litmujer.pdf.

Arslan, A., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana tra '800 e '900,* Milano, Guerini, 1998.

Estébanez Calderón, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Del Grosso Destreri, L. et alii, *Una galassia rosa. Ricerche sulla letteratura femminile di consumo*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2009.

Di Lorenzo, R., *Smettetela di piangervi addosso. Scrivete un best seller,* Milano, Gribaudo Edizioni, 2006.

Dolce, L., *Dialogo della institution delle donne di Messer Lodovico Dolce*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1553.

Fernández Mallo, A., "CTRL+ALT+SUPR", *El cultural*, 14-20 de junio de 2013, p. 7.

Ferretti, G.C., *Il best seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma, Laterza, 1983 2ª ed.

Galleno, G., *Best -sellers del '900 italiani e stranieri,* Milano, Sansoni, 1970.

Giocondi, M., *I best seller italiani 1861-1946,* Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011 [1990].

Jandelli, C., “La Marion di Vivanti e Bertini”, dalla pagina allo schermo e ritorno”, *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, ed. De L. Cardone y S. Filippelli, Sassari, Iacobellieditore, 2011, pp. 19-30.

López de Abiada, J.M., “Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller”, en *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*, ed. De J.M. López de Baiada y J. Peñate Rivero, Madrid, Editorial Verbum, 1993, pp. 15-52.

Malón de Chaide, P., *La conversión de la Magdalena*, Ed. Félix García. Madrid: Espasa-Calpe, 1959, vol. I. [1588].

Marina, J.A., prólogo a *Código best-seller. Las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida,* de Sergio Vila-Sanjuán, Madrid, Temas de hoy, 2011, pp. 11-18.

Russo, L., *I narratori (1850-1957)*, terza edizione integrata e ampliata, Milano-Messina, Casa editrice Giuseppe Principato, 1958.

Reim, R., *I vili godimenti: storie di peccato e perdizione nel romanzo d'appendice*, Roma, Robin edizioni, 2000.

Russo, P., *L' importo della ferita e altre storie. Frasi veramente scritte dagli autori italiani: Faletti, Moccia, Volo, Pupo e altri casi della narrativa contemporanea*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013.

Sassoon, D., *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica, 2006.

Verdirame, R., *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna. Dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, Padova, Webster, 2009.

Vila-Sanjuán, S., *Código best-seller. Las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida,* Madrid, Temas de hoy, 2011.

Villanueva Prieto, D., “Naturaleza de la novela”, *El Cultural*, 21-17 de junio de 2013, p. 17.

Viñas Piquer, D., *El enigma* best- seller. *Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona, Ariel, 2009.

Zancan, M., “La donna”. *Letteratura italiana. Le Questioni,* a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827.

Zuckerman, A., *Cómo escribir un best-séller. Las técnicas del éxito literario*, Barcelona, Grijalbo, 1996.

## FRANCESCA DA RIMINI, PRIMA PROTAGONISTA DELLA *COMMEDIA*, E ALTRE FIGURE FEMMINILI DELL'*INFERNO*

*Francesco De Nicola*
*Università di Genova*

ABSTRACTS
E' stata certo una scelta originale e coraggiosa da parte di Dante eleggere una donna, Francesca da Rimini, come primo personaggio della *Commedia* protagonista di quasi un intero canto, una donna che rappresenta l'eternità dell'amore non sublimato, come per i poeti del Dolce Stil Novo, ma come sentimento irrefrenabile e talmente spontaneo negli animi umani che, quando anche è illecito, appare comunque il meno grave dei peccati. E per rappresentare la potenza di questo sentimento Dante sceglie una figura femminile tratteggiata con rispetto e quasi ammirazione, che ai suoi tempi era stata protagonista e vittima di una tragica vicenda poco documentata dai cronisti locali e invece oggetto di una vivace narrazione ricca di particolari inediti, probabilmente inventati, da parte del Boccaccio nelle *Esposizioni sopra la Commedia.*

It was certainly an original choice and courageous by Dante elect a woman, Francesca da Rimini, as the first character of the *Commedia* protagonist of almost a whole Canto, a woman who represents the eternity of love not sublimated, as the poets of the Dolce Stil Novo, but like so spontaneous and uncontrollable feeling in the human minds, even when it is illegal, it is still the least severe of sins. And to represent the power of this feeling Dante chooses a female figure dashed with respect and almost admiration, which in its time was the protagonist and victim of a tragic event recently documented by local historical and instead the subject of a lively narrative rich with new details, probably invented by, Boccaccio in *Exposures above the Comedy*.

KEYWORDS
Dante *Commedia* donne Francesca Boccaccio
Dante *Commedia* women Francesca Boccaccio

Dopo aver rapidamente presentato nel Limbo alcune decine d'illustri personaggi, giunto nel primo cerchio degli Incontinenti, tra i Lussuriosi, dopo un'altra rapida rassegna di figure appartenenti prevalentemente al mondo della classicità, finalmente Dante introduce nel V canto della *Commedia* il primo protagonista che però, diversamente dai numerosi personaggi appena incontrati, non appartiene alla Bibbia, alla mitologia, all'arte o alla storia, bensì è una figura contemporanea quasi sconosciuta e, soprattutto, è una donna: Francesca Da Polenta. Questa scelta è davvero sorprendente, addirittura rivoluzionaria in rapporto al tempo in cui il poema venne scritto, non solo per la posizione di grande rilievo attribuito ad un personaggio femminile come protagonista del primo ampio racconto del poema appena cominciato, ma anche per

aver concesso la parola a lei, e non al suo amante con il quale condivide la condanna eterna, sicché Francesca – ancora a fine Ottocento nella società italiana le donne avevano tempi e luoghi molto limitati per poter parlare in pubblico – ha qui l' irrituale possibilità sia di raccontare in prima persona la propria vicenda sentimentale (come avviene nelle *Heroides* di Ovidio, fonte appurata della *Commedia*, dove donne innamorate raccontano le proprie passioni, spesso infelici), sia di farsi portavoce di Dante nell'esporre la sua concezione dell'amore. E' ben noto quanto fosse limitato e subordinato all'uomo il ruolo della donna nella società medievale – basti pensare alla sua pressoché assoluta assenza dalle arti figurative fino al Rinascimento e al numero molto ridotto di scrittrici –, dove, quando non era astrattamente sublimata in ruoli angelici, nella quotidianità contava per le sue funzioni riproduttive o come strumento di piacere secondo quanto dimostra la tradizione novellistica medievale; Dante invece promuove Francesca al ruolo di protagonista e di *exemplum*, ruolo in seguito da lui affidato nella *Commedia* quasi sempre a personaggi maschili e spesso di discendenza biblica, letteraria e storica. Francesca rimarrà così, con l'eccezione imparagonabile di Beatrice, il personaggio femminile più a lungo presente nei versi della *Commedia* e quello che risulterà il più amato proprio per aver comunicato a Dante e ai lettori la profondità e la generosità dei sentimenti più assoluti, in nome dei quali ha accettato un eterno destino di condanna per una colpa commessa e riconosciuta, tanto da definirla il "nostro mal perverso" (v. 93)[1], ma per la quale aveva, come vedremo, certo molte e solide attenuanti. In ogni caso Francesca esalta la grandezza di sentimenti dell'animo femminile e, pur condannata a una pena eterna, non si giustifica né si pente e anzi guarda al suo passato di amante come all'esperienza per la quale è valsa la pena vivere, sebbene quei pochi anni di passione siano stati la premessa della condanna eterna. L'amore suo e di Paolo appare quindi in una dimensione quasi eroica ed eterna, tanto che Francesca dice di sé di esser stata vinta da un "piacer sì forte / che, come vedi, ancor non m'abbandona" (vv. 104-5) e definisce Paolo "questi che mai da me non fia diviso" (v. 135); e, pur dannata, infrangendo una delle leggi-cardine dell'Inferno, rivolge per Dante una preghiera a Dio e si presenta consapevole del suo destino con una forza che solleciterà il De Sanctis a definirla "la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni" (De Sanctis, 1961: 140).

---

[1] Dove non diversamente indicato, le citazioni dantesche che riportano solo il numero del verso si riferiscono al canto V dell'*Inferno*.

Ma la prima protagonista dell'*Inferno* non solo è una donna pressoché sconosciuta, ma è anche e soprattutto un'adultera e cioè una peccatrice conclamata, confessa e non pentita e anche questi dati rivelano il coraggio di Dante nell'averle affidato questo ruolo tanto importante. In realtà quanto l'adulterio nel Medio Evo cristiano fosse una pratica tutt'altro che rara basta a dimostrarlo la nostra ricca tradizione novellistica che, dal Boccaccio in avanti, ha uno dei *topoi* più frequenti nel tradimento compiuto da mogli piuttosto vivaci con uomini più o meno giovani pronti a consolarle non appena i loro mariti si debbono allontanare per adempiere alla mercatura o alle armi. Essendo per lo più la novellistica genere letterario rivolto alle lettrici, come lo stesso Boccaccio avverte nel proemio al *Decameron*, dedicato appunto alle "vaghe donne per alcuno alleggiamento [sollievo] prestare", è da supporre che le storie di amanti e di adultèri fossero a loro molto gradite, considerate divertenti e forse anche ricche di utili insegnamenti, sempre riprendendo Boccaccio che consapevole del pubblico femminile cui si rivolgeva, definiva le sue novelle "soccorso e rifugio di quelle che amano (per ciò che all'altre è assai l'ago, il fuso e l'arcolaio").

Ma se sin dalle origini i nostri prosatori non hanno dunque esitato a dare dell'amore una versione alquanto libertina e carnale, la poesia al contrario sembrava prediligere una dimensione più spirituale e filosofica dei rapporti amorosi, laddove la donna presentava spesso un'immagine angelicata ed era strumento di elevazione morale. E tuttavia accanto a tante donne morigerate e asessuate dei poeti, che esprimevano il massimo della loro espansività con gli uomini rivolgendogli un saluto per strada, ve n'era pur tuttavia anche qualcuna dichiaratamente più sensibile ai piaceri terreni, come la Becchina di Cecco Angiolieri o l'astuta moglie del poco astuto messer Aldobrandino del noto sonetto di Rustico Filippi, la quale tranquillizzava il marito che aveva trovato nella sua camera da letto un indumento maschile, dicendogli che un uomo solo "come amorevole vicino / con noi venne a dormir nel nostro letto" (vv. 6-7) , ma non era certo il caso di strepitare tanto perché "a me non fece cosa ond'io mi doglia" (v. 14).

In questo contesto medievale, nel quale le relazioni coniugali sembravano dunque non di rado soggette a trasgressioni vistose e, sembra, gustose, la Chiesa aveva avocato a sé la regolamentazione del matrimonio, sebbene questo non avesse ancora quella natura sacramentale che sarà sancita dal Concilio di Trento e quindi oltre tre secoli dopo la composizione della *Commedia* dantesca. Nel Medio Evo cristiano, segnato del disprezzo per i piaceri terreni, tra i quali certo rientravano anche quelli della

carne, il cammino esemplare di ravvedimento compiuto da Dante non poteva certo ignorare i lussuriosi, da lui definiti "i peccator carnali, / che la ragione sommettono al talento" (vv. 38-9); la Chiesa considerava gravissima la loro colpa, come tutte quelle che distoglievano gli uomini dal fine ultimo dell'ascesa al paradiso e della beatitudine; ma Dante, nella sua personalissima graduatoria dei peccati, era evidentemente più indulgente con i lussuriosi – di qui l'opinione di alcuni commentatori che all'origine di questa generosità mettevano la frequente pratica della lussuria da parte del poeta – che sono i primi dannati incontrati nell'*Inferno* e quindi dal poeta ritenuti i meno colpevoli, certo molto meno dei fraudolenti, che occuperanno le parti più basse dell' Inferno, nei cui riguardi invece la Chiesa non mostrava altrettanto risoluta condanna come in genere – con l'eccezione degli usurai – verso coloro che agivano contro la società.

Il fatto dunque di considerare i lussuriosi tra i dannati meno gravi è una scelta dantesca molto originale, sebbene in parte ripresa dall'*Etica* di Aristotile (*Inferno*, XI, vv. 79-84) considerando – come si legge poco dopo l'*incipit* – che il poema (come la massima parte della produzione artistica medievale) ha una precisa funzione didascalica: deve cioè insegnare agli uomini a non entrare nella "selva oscura" del peccato o ad uscirne se, come Dante, già vi sono entrati: evidentemente per il poeta la lussuria è il peccato più leggero e tale addirittura da farlo commuovere e svenire – "e caddi come corpo morto cade" (v. 142) – al termine del racconto della storia di due lussuriosi condannati per l'eternità.

Ma l'originalità della scelta dantesca non finisce qui: dopo i primi quattro canti introduttivi e popolati per lo più da personaggi biblici e della classicità, che rivestono un rapido ruolo di comparse, Dante inaugura la lunga serie dei suoi più distesi indugi sulle vicende umane proprio con il racconto di un adulterio e presenta come primi corposi protagonisti della *Commedia* una moglie traditrice, il suo amante e il marito tradito che diviene poi assassino di lei e di lui del quale, oltre tutto, è fratello. Ma davanti a questo episodio, che da cronaca rosa diventa cronaca nera, Dante non assume il ruolo del giudice che condanna i peccatori colpevoli di aver assecondato i loro "dubbiosi desiri" (v. 129), bensì quello dell'uomo non intransigente che comprende e quasi giustifica il loro adulterio.

Questo atteggiamento dantesco, certo in forte contrasto con la morale della Chiesa allora dominante, risulta tuttavia ben comprensibile se teniamo conto di alcuni episodi della *Commedia* dai quali emerge una visione decisamente negativa del poeta sull'istituzione matrimoniale, alla quale egli accennerà rapidamente nel terzo libro del

*De monarchia* composto in tarda età intorno al 1317, e quindi una decina di anni dopo aver cominciato la *Commedia,* dove allude al suo valore indissolubile non per motivi ecclesiastici ma per il suo fondamento morale; del resto occorre ancora ricordare che nel II libro del trattato *De amore* (1185) di Andrea Cappellano, una sorta di codice medievale dell'amor cortese, si sostiene che il vero rapporto amoroso deve avere sempre luogo fuori del matrimonio, così esaltandosi indirettamente l'adulterio e la condizione di amanti. Vediamo allora alcuni episodi del poema dantesco nei quali il matrimonio è rappresentato in termini negativi, a cominciare dalla drammatica storia di Pia de' Tolomei, incontrata da Dante nel *Purgatorio*, canto V – con un possibile parallelismo con lo stesso canto dell'*Inferno* –, tra i peccatori che non seppero mantenere i voti; e questa donna ricorda con brevi e quasi epigrammatiche parole la sua tragica sorte, che la vide prima "inanellata" e cioè sposata, lei senese, ad un uomo della Maremma, probabilmente un tal Nello d'Inghirano dei Pannoccheschi, il quale poi la "disfece" e cioè, secondo gli antichi commentatori, la fece cadere da una finestra del suo castello per sposare una più giovane e più nobile donna. Di segno contrario, nel senso che anche le donne potevano essere artefici della fine di un matrimonio, l'episodio del canto XVI dell'*Inferno* dove, tra gli altri sodomiti, Dante incontra Jacopo Rusticucci esaltandone le qualità civili e municipali e precisando che all'origine della sua condizione di violento contro natura era stata "la fiera moglie" (v. 45) che "più ch'altro" gli nocque: secondo i commentatori antichi il comportamento, immaginiamo non del tutto ortodosso, della moglie, determinò il disprezzo di Jacopo in genere per le donne e quindi la sua scelta omosessuale. Non è più edificante, ma rivela ancora una scelta dantesca indirizzata a comprendere e quasi compatire figure femminili vittime di comportamenti negativi da parte degli uomini, la vicenda accennata nel canto XVIII dell'*Inferno* all'inizio delle Malebolge dove, tra gli sfruttatori, Dante incontra il guelfo bolognese Venedico Caccianemico che, per ingraziarsi gli Estensi, convinse con la forza la sorella Ghisola a sposare (o forse solo a concedersi) al marchese Azzo VIII degli Este, dando vita così ad un ennesimo matrimonio (o patto) combinato per motivi politici, esattamente come quello che, come vedremo, aveva unito Gianciotto Malatesta con Francesca da Polenta.

Ma oltre che dalla cronaca dei suoi tempi, Dante prende sovente spunto dalla mitologia per rappresentare le sue convinzioni; e allora non va certo nella direzione della celebrazione delle virtù del vincolo coniugale l'episodio, che si trova ancora nel canto XVIII dell'*Inferno* – ora nella bolgia dei seduttori – legato al mitologico

personaggio regale di Giasone il quale, giunto nell'isola di Lenno, apprese che le donne locali avevano ucciso tutti i loro mariti (e in sovrappiù anche i padri) rei di averle trascurate: "l'ardite femmine spietate / tutti li maschi loro a morte dienno" (vv. 89-90). E tra le ardite femmine Giasone conobbe Isifile (questo episodio si legge nelle già ricordate *Heroides* ovidiane), la sposò, ne ebbe due figli e quindi "lasciolla quivi, gravida, soletta" (v. 94), anch'essa da Dante giustificata e quasi affettuosamente compatita per la sua sorte sventurata, come lasciano intendere i due diminutivi a lei attribuiti: "giovinetta" e "soletta"; e ancora alla mitologia classica rinvia l'accenno, proprio nel canto dei Lussuriosi poco prima dell'entrata in scena di Francesca, a Didone che, innamoratasi di Enea, non aveva mantenuto la fedeltà che aveva promesso al cenere del marito Sicheo.

In realtà però nella *Commedia* Dante racconta anche di un matrimonio felice, ancorché inizialmente avversato: "per tal donna, giovinetto, in guerra / del padre corse […] et coram patre le si fece unito; poscia di dì in dì l'amò più forte" (*Paradiso*, XI, vv. 58-63) ; ma chi erano questi sposi felici la cui identità il poeta subito non rivela? Egli stesso sente la necessità di informare poco più avanti i lettori: "Ma perch'io non proceda troppo chiuso / Francesco e Povertà per questi amanti / prendi oramai nel mio parlar diffuso"(*Ivi*, vv. 73-75): questo matrimonio felice era dunque simbolico e spirituale.

Se nella *Commedia* Dante non celebra dunque le virtù del matrimonio, con l'eccezione di un rapido accenno nel XXV canto del *Purgatorio*, dove ai vv. 134-35 troviamo tra i lussuriosi esempi edificanti di donne e mariti "[…] che fuor casti / come virtute e matrimonio impone", viene allora spontaneo domandarsi quale sia stata l' esperienza del poeta in proposito. Le notizie certe non sono molte, ma qualche riflessione viene autorizzata da un documento del 9 gennaio 1277 – Dante allora non aveva ancora compiuto dodici anni – un "istrumento dotale" con il quale veniva combinato il suo matrimonio con Gemma Donati, favorito non tanto da ragioni economiche perché le due famiglie possedevano somme modeste, ma dalla vicinanza delle loro case nel comune quartiere di s. Martino del Vescovo e dalla contiguità delle proprietà agricole nella zona detta di Pagnolle; per la troppo giovane età dei due coetanei promessi, la celebrazione del matrimonio fu però rimandata al 1285, quando essi avrebbero raggiunto i 20 anni e un paio di anni dopo la seconda e decisiva apparizione a Dante di Beatrice che morirà poco dopo, nel 1290, determinando così nel poeta un successivo periodo da lui stesso definito di traviamento e di passioni sensuali. Di ciò si ha prova dal noto sonetto *Guido 'i vorrei che tu e Lapo e io*, nel quale Dante si

organizza per partecipare ad una gita in barca con i due amici portando con sé una donna non nominata, ma "ch'è sul numer della trenta" (v. 10) nel repertorio delle bellezze fiorentine. Quando scrive questo sonetto, che al di là dell'occasionalità della sua genesi, ne riflette comunque lo stato d'animo di allora, Dante è sposato con Gemma Donati da una decina di anni e lei lo ha già reso padre. Anche per lui dunque il matrimonio era stato determinato da ragioni familiari e d'interessi e non certo era stato un vincolo nato dall'amore; quali poi siano stati i rapporti tra lui e Gemma – che morirà circa vent'anni dopo il poeta e dalla quale ebbe con certezza tre figli e forse un quarto – non è dato sapere, ma gli studiosi propendono per una reciproca indifferenza e per una definitiva rottura favorita dalle difficoltà dell'esilio che acuirono iniziali differenze di carattere. Resta il fatto che nella *Commedia*, dove pure i personaggi contemporanei sono citati a decine, di Gemma Donati non v'è traccia e che il Boccaccio, in realtà spesso inattendibile per le notizie biografiche dantesche, nel VII capitolo del suo *Trattatello in laude di Dante*, che presenta una lunga digressione contro il matrimonio (e contro le donne), scrive: "Egli, una volta da lei partitosi, mai né dove ella fosse volle venire, né sofferse che là dove egli fosse ella venisse giammai, con tutto che di più figlioli egli insieme con lei fosse parente".

E vediamo allora le radici storiche dell'episodio che ebbe per protagonisti Paolo e Francesca, vicenda in realtà pressoché ignorata dalle cronache e sulla quale invece molti dettagli si devono all'esposizione sopra al V canto dell'*Inferno* tenuta il 23 ottobre 1373 dal Boccaccio, che, prima di spiegare i singoli versi, ritiene doveroso riferire ampiamente chi fosse Francesca e come si era evoluta la sua storia: "Ma, prima che più avanti si proceda, è da raccontare chi costei fosse e per che morta, acciò che più agevolmente si comprenda quello che essa nelle sue seguenti parole dimostrerà". Questo commento del Boccaccio risulta tanto ricco di elementi narrativi e tanto emotivamente partecipato da essere stato definito dal Torraca come "l'ultima grande novella composta dal grande certaldese", il quale, a sua volta, per parte delle informazioni, ma non certo per la vivacità del racconto, si era documentato sul commento alla *Commedia* dell' Ottimo fiorentino del 1336, rimasto anonimo perché allestito quando la condanna all'esilio pendeva ancora su Dante, nel frattempo venuto a mancare ormai da quindici anni, ma anche sui suoi figli e sulle sue opere. Del resto se i documenti sulla vicenda di Paolo e Francesca sono scarsi ciò dipende dalla semplice ragione che la storia, anche nel Medio Evo, la facevano i vincitori e poiché la famiglia dell'assassino Gianciotto, i Malatesta, era allora più potente di quella della vittima, i Da

Polenta, è facile comprendere perché si siano perse le tracce di quel delitto; occorre tuttavia tener presente che allora, ma già nei precedenti secoli quando vigeva l'editto di Ròtari (643), il marito che trovasse in casa sua moglie e amante poteva impunemente vendicarsi uccidendo l'uomo, ma non tanto perché egli aveva posseduto la sua donna, quanto perché si era intromesso in casa sua senza il suo consenso (si suppone) violandone dunque la proprietà, reato allora considerato più grave dell'averne violato la moglie; per la giustizia di allora tra un adultero e un ladro era dunque il secondo che poteva rischiare una punizione. Per ragioni politiche dunque i Malatesta, signori di Rimini, e i Da Polenta, signori di Ravenna e di Cervia, dopo un lungo periodo di accese rivalità avevano deciso di far pace anche per fronteggiare la politica aggressiva di Venezia; per suggellare questo accordo, negli anni intorno al 1270 ricorsero all'espediente, allora molto diffuso, di combinare un matrimonio tra figli delle due famiglie; ma delle due essendo i Malatesta, come già si è detto, i più potenti, furono essi a dettare le scelte e così il padre Malatesta da Verucchio volle che Guido Da Polenta il vecchio desse in matrimonio la giovane e bella figlia Francesca, allora poco più che quindicenne, al più anziano dei suoi tre figli maschi, Giovanni, nato tra il 1240 e il 1244 e definito dal Boccaccio "sozo nella persona e sciancato", cioè zoppo tanto da essere soprannominato appunto Gianni il Ciotto e cioè Gianciotto; ma per tenere nascosta questa malformazione, che avrebbe potuto mandare all'aria il matrimonio e quindi l'alleanza politica, il vecchio Malatesta propose un matrimonio per procura e, in sostituzione del figlio deforme, mandò quello più giovane e bello, e cioè Paolo, nato tra il 1246 e il 1248 e già sposato nel 1269; subito Francesca, ignara dell'imbroglio, ritenne che quello fosse il suo futuro marito e, benedicendo la buona sorte, ne fu molto attratta.

Non è dato sapere come abbia reagito la sposina ingannata quando ebbe incontrato il vero consorte, dal quale comunque ebbe la figlia Concordia, mentre Paolo, dalla moglie Beatrice Orabile, naturalmente sposata per favorire un accordo politico con la sua famiglia, aveva avuto Oberto e Margherita, notizia questa che più avanti ci sarà utile. Sembra che le occasioni per incontrarsi non mancassero ai due cognati – sempre Boccaccio riferisce appunto che "Polo e madonna Francesca in questa dimestichezza" perseverarono –, anche perché Gianciotto era podestà a Pesaro e quindi spesso lontano dalla rocca di Gradara, presso Cattolica, dove i due cognati s'incontravano, all'inizio forse innocentemente come anche Dante fa sapere riportando le parole di Francesca: "Soli eravamo e sanza alcun sospetto" (v. 129); e se già Paolo era stato attirato dalla "bella persona" (v. 101) di lei, la lettura comune del romanzo brettone degli amori di

Lancillotto e in particolare dell'episodio nel quale "cotanto amante" (v. 134) baciò la bocca di Ginevra ebbe il potere di avvicinarli e di indurre Paolo a sua volta a baciare a Francesca "la bocca tutta tremante" (v. 136); e "quel giorno più non vi leggemmo avante" (v. 138) informa infine Francesca che, con una reticenza che rende tuttavia ben immaginabile quanto accadde in seguito, indica dunque l'inizio della loro relazione: e sagacemente Boccaccio osserva: "Assai aconciamente mostra di volere che, senza dirlo essa, i lettor comprendano quello che dell'essere stata basciata da Polo seguitasse". Essi continuarono a incontrarsi, ora meno innocentemente, con le cautele richieste dalle relazioni clandestine che però, quando si prolungano nel tempo, come ognun sa o almeno può intuire, fatalmente finiscono per trovare qualche intoppo come racconta il Boccaccio: "E perseverando Polo e madonna Francesca in questa dimestichezza, ed essendo Gianni andato in alcuna terra vicina per podestà, quasi senza alcuno sospetto insieme cominciarono ad usare. Della qual cosa avvedutosi un singulare servidore di Gianni, andò a lui e racontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di fargliele toccare e vedere". Gianciotto era uomo d'onore e subito si precipitò a Gradara, dove vide Paolo entrare nella camera di Francesca e, mentre lui cercava la fuga imbucandosi in un cunicolo della stanza, raccomandava a lei di perder tempo nell'aprirgli. Ma dal comico la vicenda di Gradara passa fulmineamente al tragico: l'abito (o con quel che aveva addosso dell'abito) di Paolo malauguratamente s'impigliò in un gancio del cunicolo dal quale stava scappando, sicché egli venne tosto raggiunto dal tradito che, con la spada in pugno, era ormai pronto per vendicarsi, come gli consentiva la legge, di chi gli aveva violato la casa e, secondariamente, la moglie; si slanciò allora contro il fratello disarmato ma per proteggerlo, o forse illudendosi così di fermare la mano del marito, Francesca si frappose tra i due finendo però per essere trapassata per prima e dunque anch'essa uccisa, sebbene non sia certo che tale fosse l'intenzione di Gianciotto.

Questa tragica vicenda accadde verosimilmente nel 1285 e neppure un anno più tardi il vedovo, che sembra non fosse uomo facile ai turbamenti emotivi se il Boccaccio precisa che, dopo il duplice omicidio "lasciatogli morti, subitamente si partì e tornossi all'ufficio suo", si risposò con una certa Zambrasina di Faenza, a sua volta vedova, e campò ancora un paio di decenni, morendo nel 1304; del resto non risulta che l'uccisione di Francesca avesse in qualche modo sollecitato reazioni neppure tra i suoi familiari – era pur sempre una donna e per di più adultera –, tanto che nel 1290 il vecchio Malatesta padre di Gianciotto e di Paolo divenne definitivamente signore di

Rimini con l'aiuto proprio del vecchio Da Polenta cui era stata ammazzata la figlia proprio da un Malatesta.

Di questa vicenda, come detto, i documenti offrono scarse indicazioni; come fece allora Dante a venirne a conoscenza? Intanto è da dire che i rapporti tra Firenze e la Romagna erano abbastanza stretti e proprio il bel Paolo dal febbraio 1282 al febbraio 1283 era stato capitano del popolo nella città toscana e sembra possibile che il giovane Dante allora possa averlo conosciuto. Ed è poi probabile che Dante abbia appreso la storia dei due sventurati amanti proprio dal vecchio Guido da Polenta che nello stesso 1290 per sei mesi fu podestà di Firenze; alcuni studiosi invece, e il Baldelli su tutti nell'utile saggio *Dante e Francesca*, sostengono con particolare convinzione la tesi che Dante ne sia stato informato durante il suo primo soggiorno di esule nel Casentino, e cioè tra il 1304 e il 1305, quando proprio lì viveva Margherita, la figlia di Paolo Malatesta, che aveva sposato Oberto Guidi da Romena; ma come non bastasse lo zio di questi, Alessandro, era marito di Caterina, la figlia di prime nozze di quella vedova Zambrasina che aveva sposato il vedovo Gianciotto. E poiché Dante ebbe rapporti stretti con i conti Guidi di Romena, direttamente citati, ma senza troppo onore, nel girone dei falsari (*Inferno*, XXX, 73-78) nei primi anni del suo esilio – anzi da taluni si ritiene che si sia ispirato proprio alla prigione sotterranea a più livelli del castello di Romena per disegnare il suo Inferno –, sembra molto probabile che da loro, direttamente o indirettamente, abbia appreso la vicenda che è al centro dei quinto canto dell'*Inferno*, peraltro composto solo pochi anni dopo il suo primo soggiorno nel Casentino e dunque quando il ricordo di quella storia era ancora ben vivo nella sua, peraltro prodigiosa, memoria al punto da raccontarla quasi all'inizio dell'opera che da poco aveva cominciato a scrivere, forse anche per dichiarare la sua avversione per i Malatesta; Gianciotto sarà poi collocato nella Caina tra i traditori dei parenti – e la stessa Francesca avverte già Dante che "Caina attende chi a vita ci spense" (v. 107) – e vicino a lui si troveranno anche il padre e l'altro fratello Malatestino, messi nella Tolomea tra i traditori degli amici, tutti insomma verso la fine dell' Inferno e quindi tra i peccatori peggiori e ben lontani dunque da Francesca che invece si trova quasi all'inizio.

All'origine dell'angolazione dalla quale Dante considera la vicenda dei due amanti e del suo atteggiamento benevolo nei confronti di Francesca potrebbe dunque esserci anche una ragione politica e cioè la sua dichiarata ostilità verso i Malatesta, che a sua volta potrà essere invece alla base dell'accoglienza e degli onori che gli saranno tributati dai Da Polenta a Ravenna negli ultimi anni della sua vita. Ma se è indubbio che

la storia di Francesca rappresenta anche la prima delle condanne dantesche dell'istituzione matrimoniale intesa come deplorevole patto politico o economico (come egli stesso aveva direttamente sperimentato), essa esprime soprattutto la celebrazione più alta della passione d'amore, non a caso richiamata nella pena del contrappasso dall'immagine potente di una "bufera" – e cioè un fenomeno naturale violento e indomabile – che "mena li spirti", dove il verbo "mena" ha il significato di "trascinare", "spingere violentemente" recando però in sé anche le tracce della sua origine dal latino "minari" e cioè "minacciare". Si può ben dire che l'amore è inteso da Dante, attraverso Francesca, al di là di ogni accezione metafisica e religiosa, ma nel senso più irrazionale, come passione appunto che ha una forza tale – la "bufera" – da travolgere ogni convenzione e alla quale è quasi fatale cedere – "Amor, ch' a nullo amato amar perdona" (v. 103) –, infrangendo così ogni regola nata dell'opportunismo e dagli interessi quale era appunto il matrimonio medievale, come del resto dichiara la stessa Francesca nel definire a Dante l'amore come un sentimento che "al cor gentile ratto s'apprende" (v. 100), certo riecheggiando l'*incipit* della canzone guinizzelliana *Al cor gentile repaira sempre amore,* sottolineando così soprattutto la gentilezza e la nobiltà d'animo degli due amanti, senza però giungere al passaggio successivo della poetica stilnovista, e cioè alla sublimazione spirituale, ma anzi ponendo le premesse per precipitare in una tragica pagina di cronaca nera.

La vicenda dei due amanti assassinati raccontata da Dante nel V canto dell'*Inferno* è una delle più popolari della *Commedia* e all'origine di tanta fortuna è certo la forza emotiva che essa trasmette; nel raccontarla Dante era andato contro i suoi tempi non solo per le ragioni già dette, ma non pare da escludere che la sua collocazione iniziale, come si trattasse di un peccato meno peccato di tutti gli altri, possa aver ubbidito ad una sua accorta strategia narrativa, cominciando dunque il racconto del suo viaggio ultraterreno affidandosi ad una figura femminile, appassionata e sicura dei suoi comportamenti, coinvolta in una vicenda trasgressiva e tragica dominata dalla passione e nella quale la vittima Francesca, forse inizialmente ingannata quasi ad avere così la licenza di tradire il marito doppiamente indesiderato, dà vita ad una storia tenera e tragica dai forti risvolti emotivi e nella quale i lettori avrebbero potuto immedesimarsi o anche riconoscersi: certo Dante non poteva compiere una scelta migliore per attirare già dall'inizio l'attenzione sulla *Commedia*, tanto che il personaggio di Francesca aveva già fatto presa nella sensibilità medievale, come appare dalle frequenti citazioni e riprese a partire dalle rime dello stesso mecenate di Dante Guido Novello da Polenta per giungere

agi echi manifesti nel *Canzoniere* del Petrarca, che nel suo *Trionfo dell' Amore* nel III libro ricorda "la coppia d'Arimino che 'nseme / vanno facendo dolorosi pianti" (vv. 83-4); da allora la vicenda di Paolo e Francesca ispirerà decine di artisti, per raggiungere soprattutto a partire dall' epoca romantica il massimo della sua fortuna quando, solo per citare qualche nome, Silvio Pellico e poi Gabriele D'Annunzio scrissero, rispettivamente nel 1815 e nel 1901, due tragedie intitolate entrambe *Francesca da Rimini*, mentre il pittore Gustavo Dorè a Francesca dedicò una delle più sensuali tra le sue tavole illustrative della *Commedia* allestite poco dopo la metà dell'Ottocento, e il musicista Riccardo Zandonai che nel 1915 compose un'opera lirica ancora intitolata *Francesca da Rimini* utilizzando per il libretto il testo dannunziano. Nell'episodio del V canto dell'*Inferno* che ha Francesca per protagonista vibra un'umanità talmente profonda e viva, fatta di passione e di colpa, di ribellione e di dignità nella pena che non è da stupirsi che quell' episodio dopo sette secoli conservi intatta la sua capacità di coinvolgimento sui lettori del Duemila.

BIBLIOGRAFIA

Alighieri Dante, *La Divina Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

Alighieri Dante, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 2007.

Baldelli Ignazio, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki, 1999.

Boccaccio Giovanni, *Il Decameron*, a cura di Carlo Salinari, Bari, Laterza, 1973.

Boccaccio Giovanni, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1994.

Boccaccio Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Luigi Sasso, Milano, Garzanti, 2007.

De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1961.

Ovidio Publio Nasone, *Eroidi*, a cura di Emanuela Salvadori, Milano, Garzanti, 2006.

Petrarca Francesco, *Opere*, a cura di Emilio Bigi, commento di Giovanni Ponte, Milano, Mursia, 1975.

Torraca Francesco, *Il canto V dell'Inferno* (1902) poi in *Studi danteschi*, Napoli, Perrella, 1912, pp. 383-442 .

**LA DISSEMINAZIONE DEL MARGINE: LEGGERE LA LETTERATURA AUSTRALIANA DELLE DONNE**

*Francesca Di Blasio*

*Università di Trento*

ABSTRACTS

Nell'immaginario collettivo eurocentrico, l'Australia si identifica, a partire dal punto di vista meramente geografico, come il luogo della massima distanza, comunemente letta anche nella chiave oppositiva che fa della Terra Australis 'gli Antipodi' del Vecchio Continente. Questa lontananza straniante si intensifica nel confronto con le forme di creatività artistica di cui si parlerà di seguito, – vale a dire la produzione letteraria delle donne, prevalentemente di origine aborigena –, e rende particolarmente stimolante il confronto con tali 'marginalità' estreme, in quanto legate a margini geografici, di etnia, di genere. Gli esiti di tale confronto riveleranno come certe categorie tipiche della riflessione denominata 'post-coloniale', che tradizionalmente si è confrontata con testualità di confine e per la quale l'opposizione tra centro e margine costituisce uno dei presupposti teorici di massima rilevanza, vadano ripensate nel senso di una dinamicità fluida, entro la quale la zona di contatto tra centro e periferia diviene il focus culturale e teorico di maggiore interesse e di più feconda argomentabilità. Il focus si concentrerà sulla produzione poetica di quattro scrittrici, appartenenti a due diverse generazioni della storia letteraria dell'Australia contemporanea e ad altrettanto diversi contesti culturali: Judith Wright, Oodgeroo Noonuccal, Patricia Sykes, Anita Heiss.

In the eurocentric collective imagination, Australia is generally perceived as the place of the greatest distance, since it is defined, in relation to its geographical location, as 'the Antipodes', and hence as the polar opposite, of the 'Old Continent'. This alienating distance is both displayed and challenged in the literary tradition the paper deals with: i.e., the female writings of both white and indigenous women who are intrinsically connected to a variety of 'margins', to geographical, ethnic and gendered liminalities. An exploration of these writings will show that certain traditional conceptual categories at work in post-colonial discourse, particularly those proposing oppositions and dichotomies, need a fresh re-thinking. Canonical and constitutive oppositions, including the one between 'center' and 'margins', need to be displaced by a more fluid and dynamic perspective. In fact, cutural contact zones should be seen and described, in new and more convincing theoretical terms, as a dynamic, non-oppositional and complex cultural osmosis. Such perspective will also contribute to a more sophisticated and sensitive reading of primary texts, in our case by four Australian women writers: Judith Wright, Oodgeroo Noonuccal, Patricia Sykes, Anita Heiss.

KEYWORDS

Australia, Aborigeno, Zona di contatto, Indecidibilità, Post-coloniale

Australia, Aboriginal, Contact zone, Undecidability, Cultural Dynamics

*Premesse teoriche sul 'margine' negli studi post-coloniali e proposte di lettura su testi primari*

Nell'immaginario collettivo eurocentrico, l'Australia si identifica, a partire dal punto di vista meramente geografico, come il luogo della massima distanza, comunemente letta anche nella chiave oppositiva che fa della Terra Australis 'gli Antipodi' del Vecchio Continente. Questa lontananza straniante si intensifica nel confronto con le forme di creatività artistica di cui si parlerà di seguito, – vale a dire la produzione letteraria delle donne, alcune delle quali di origine aborigena –, e rende particolarmente stimolante il confronto con tali 'marginalità' estreme, in quanto legate a margini geografici, di etnia, di genere. Gli esiti di tale confronto riveleranno come certe categorie tipiche della riflessione denominata 'post-coloniale', che tradizionalmente si è confrontata con testualità di confine e per la quale l'opposizione tra centro e margine costituisce uno dei presupposti teorici di massima rilevanza (Ashcroft, Griffith and Tiffin, 1989),[1] vadano ripensate nel senso di una dinamicità fluida entro la quale la zona di contatto tra centro e periferia diviene il focus culturale e teorico di maggiore interesse e di più feconda argomentabilità (Reichl, 2002; Young, 2005; Di Blasio, 2005).

La letteratura indigena australiana delle donne costituisce un ambito letterario e culturologico molto ricco, nonchè un interessante fenomeno culturale della contemporaneità che si articola in una multiforme fenomenologia. Scritta in lingua inglese, tale letteratura include i più vari generi e sottogeneri letterari e si esprime in prosa come in poesia, nella produzione teatrale sperimentale e negli scritti di denuncia sociale, nell'autobiografia e nella *fiction*. La disamina critica delle testualità proprie di questa recente tradizione palesemente ibrida costituirà il fulcro dell'argomentazione, ma andrà a intersecare anche voci femminili provenienti dalla stessa area geografica per le quali meno esplicito è il contatto con la cultura indigena, e non 'oggettiva' l'ascendenza aborigena.

Il focus delle riflessioni qui presentate sarà sulla produzione poetica di quattro scrittrici, appartenenti a due diverse generazioni della storia letteraria dell'Australia contemporanea e ad altrettanto diversi contesti culturali. La produzione poetica della voce più potente, classica e famosa della tradizione letteraria indigena del Novecento, Oodgeroo Noonuccal, verrà accostata a quella di Judith Wright, controcanto bianco della medesima epoca e temperie culturale, e la poesia del terzo millennio di Patricia Sykes e della scrittrice e critica aborigena Anita Heiss saranno accostate, in un dialogo

[1] Lo stesso lessico (e orizzonte) dicotomico ha tradizionalmente animato la riflessione femminista (hooks, 2001). In proposito si veda il contributo di Maria Micaela Coppola ("Le sorelle di Shakespeare: scrittrici contemporanee inglesi fra i margini e il centro del canone") in questa stessa sede.

che si auspica fertile, a quella delle due succitate capostipiti. L'argomentazione che da questo intrecciarsi di voci scaturisce condurrà, come anticipato, a un discorso che si concentra sulla teorizzazione di una liminalità tra centro e margine non oppositiva, ma fluida e dinamica, spesso luogo di una interessantissima forma di complessa e stimolante 'indecidibilità'. I lavori di Derrida e Culler costituiscono alcune delle premesse teoriche a monte della tesi che si intende sostenere sul carattere problematico della categoria 'margine', se intesa in contrapposizione a 'centro' (Derrida, 1968, 1989; Culler, 1982). A distanza di oltre un ventennio dal saggio pionieristico di Ashcroft, Griffith and Tiffin, – fondativo degli studi post-coloniali, e che proficuamente ha condotto a un riconoscimento di testualità ignorate dallo sguardo eurocentrico –, urge un confronto con i testi primari che sia teoricamente avvertito e che possa evidenziare in maniera puntuale, se non sistematica, che leggere testi 'post-coloniali'[2] implica necessariamente il riconoscimento di una dinamica culturale fluida e non facilmente o nettamente imbrigliata nei termini 'margine'/'centro', specie se intesi dicotomicamente.

*Alcuni accenni al contesto della testualità australiana e aborigena*

Qualche elemento di contestualizzazione appare necessario per rendere più comprensibile il discorso che si intende proporre.

La storia di quel che definiamo Australia è nettamente divisa in due: la più recente, quella coloniale, occupa solo gli ultimi due secoli o poco più, e inizia ufficialmente nel 1788. La storia precedente è ben più lunga e si dipana in un isolamento antico 40000 anni, durante il quale le numerose tribù indigene del subcontinente abitarono un territorio vastissimo e spesso ostile, stabilendo con esso un rapporto simbiotico, empatico ed esclusivo. Gli echi del mondo al di fuori dei confini acquatici della gigantesca isola australiana giunsero rari e attutiti per un tempo lunghissimo, sia quelli con le popolazioni del vicino sud-est asiatico e sud pacifico, che quelli con i navigatori europei (via via olandesi, portoghesi, spagnoli, inglesi), che del resto per lungo tempo si interrogarono addirittura sulla effettiva esistenza della 'Terra Australis'.

L'invasione inglese della fine del Settecento rappresenta, per gli abitanti originari, una vera e propria apocalisse che pone fine in modo traumatico e repentino a un modus vivendi millenario. Nel 1788 la prima colonia viene fondata nell'area della odierna Sydney, nel New South Wales, dopo che, poco meno di un ventennio prima, nel 1770, il Capitano Cook, in ricognizione nella stessa area con l'*Endeavour*, aveva

[2] Il termine post-coloniale mostra diversi livelli di criticità, discussi in Di Blasio, 2006.

proclamato il territorio di proprietà della Corona Inglese. L'Australia diviene colonia inglese sulla base pretestuosa del fatto che il suo territorio è di fatto "terra nullius", terra di nessuno. La presenza aborigena viene negata e il diritto degli abitanti originari sul territorio medesimo verrà riconosciuto ufficialmente solo alla fine del XX secolo, a partire dalla storica *Mabo Decision* della Corte Suprema australiana, che nel 1992 attribuisce per la prima volta il diritto di proprietà del territorio australiano agli aborigeni, nella persona di Eddie Mabo.

La presenza dei colonizzatori apre una pagina tragica della storia del popolo aborigeno: il millenario sistema di vita viene scardinato, la cultura originaria forzatamente rimossa, la stessa esistenza fisica messa a repentaglio. La prima fase della convivenza si caratterizza per i ricorrenti stermini di massa, per le epidemie e per l'allontanamento coatto degli indigeni dai territori originari, soprattutto quelli più ospitali e vivibili, e perciò più appetibili per i coloni, dell'Australia merionale. Il XIX secolo è una lunga sequenza di episodi riconducibili a questo paradigma, che decimano numericamente e culturalmente le popolazioni indigene.

A partire dalla fine dell'Ottocento la questione indigena inizia a essere affrontata in modo più sistematico dagli invasori: i diversi Stati australiani si danno delle leggi ad hoc mirate 'risolvere' il problema della presenza dei nativi mediante una politica che viene pretestuosamente definita di "protezione" degli antichi abitanti.[3] Con il 'conforto' della legge abbiamo così la creazione di riserve entro cui gli indigeni sono costretti a spostarsi. L'istituzionalizzazione forzata diviene la regola, e una fonte di manodopera a basso (o nullo) costo da sfruttare per i lavori più umili nei campi e nelle case dei bianchi. Nell'alveo di questa situazione si crea l'ulteriore aberrazione che condurrà al triste fenomeno delle *Stolen Generations*. I bambini meticci, – 'scientificamente' definiti dal lessico burocratico del tempo "half-caste", "quadroon", "octoroon", e così via, sulla base della percentuale di sangue indigeno –, vengono allontananti dai nuclei familiari aborigeni per essere tenuti in apposite strutture. Qui vengono educati alla maniera bianchi, sono forzati a dimenticare lingua e cultura d'origine e viene loro impedito di unirsi ai "full-blood", con il fine di 'lavare via', progressivamente, il sangue aborigeno dalle generazioni future. Si tratta di una pratica assimilabile al genocidio secondo la Convenzione per la prevenzione e la repressione del delitto di genocidio

[3] Si ricordano l'*Aboriginal Protection Act*, promulgato dallo stato del Victoria nel 1869, l'*Aboriginal Protection and Restrictions of the Sale of Opium Act*, promulgato dallo stato del Queensland nel 1897, e così via.

ratificata dalle Nazioni Unite nel 1948. Questo tipo di politiche si protrae per lunga parte del XX secolo e verso la metà del secolo, con lo smantellamento graduale delle riserve, si incanala in un percorso assimilazionista che completa il quadro dell'eccidio culturale (e fisico) indigeno.

Due date simbolo del Novecento sono il 1949, anno della legge sulla cittadinanza, con cui gli Aborigeni acquisiscono il 'diritto' a considerarsi cittadini australiani (il paradosso della situazione è preclaro senza bisogno di commenti) e il 1967, anno di un referendum che li include finalmente nel censimento della popolazione australiana. Le politiche correlate, di assimilazione e poi di autodeterminazione, sono entrambe fallimentari, risultato di esiziali, dissennate e prolungate pratiche di espropriazione culturale ed emarginazione sociale.

La situazione comincia lentamente a cambiare a partire dagli anni Sessanta quando "il 'popolo negato' degli Aborigeni australiani partecipa al più vasto movimento di rivendicazione dei diritti delle minoranze (non solo) razziali che, dal Sudafrica agli Stati Uniti, come in molti altri Paesi, attraversa il globo" (Di Blasio, 2005: 7). Bisogna però arrivare agli ultimi anni del secolo scorso perché la questione aborigena giunga finalmente a una svolta, per quanto lenta, in Australia. Il processo ancora in atto della 'riconciliazione' è stato promosso prima dalla commissione istituita nel 1991, *Council for Aboriginal Reconciliation* (sciolta nel 2001 in seguito all'indifferenza verso il problema dei diritti degli Aborigeni del coevo governo conservatore Howard), e poi dalla organizzazione non governativa da essa originata, *Reconciliation Australia*, tuttora operante. La "reconciliation" implica "il principio di una reciprocità dialogica, fino a [quel] momento inedita e disattesa, e il riconoscimento di un torto, inflitto da una parte e subito dall'altra, che ha cambiato il corso della storia di una intera civiltà" (Di Blasio, 2005: 10). Il tempo avrà forse ragione nel mutare lo stato delle cose, restano tuttavia ancora oggi, come dure realtà da affrontare, "il fatto che il razzismo in Australia è un problema endemico e tangibile, che gli Aborigeni vivono in una posizione di forte marginalizzazione sociale, politica ed economica, che i suicidi tra gli Aborigeni hanno un impatto statistico tale da essere considerati una piaga sociale" (Di Blasio, 2005: 10).

In questo quadro storico-culturale difficile e complesso, assume un valore speciale la fioritura, a partire dagli ultimi decenni del Nocevento, di nuove forme di creatività artistica che si esprime in tutti i linguaggi, da quello figurativo a quello letterario, originata in seno alle comunità indigene. La letteratura, che si afferma a partire dagli anni Sessanta, ha la forma ibridata delle letterature cosiddette post-

coloniali: è scritta, di contro alla lunga tradizione di oralità dell'epica tradizionale, è una chiara forma di *counter-discourse* politico-culturale ed è in lingua inglese, la lingua dei dominatori.[4] Con le altre forme di creatività artistica, tale letteratura incarna efficacemente il senso di una rinascita culturale ed è il luogo vivo in cui la cultura indigena si ricostruisce. Si tratta spesso di una letteratura indecidibile, che si regge su un potenziale argomentativo anche oppositivo ma che non è semplicisticamente contraddittorio, bensì complesso, predicabile in modalità capaci di includere istanze che sembrano inconciliabili e invece sono sfaccettate, stratificate, come le realtà in cui sono inserite e che sono in grado di rappresentare così bene. È una letteratura di morte e di vita, di rassegnazione e speranza, rabbia ed empatia, rappresentata in modo esemplare nella produzione di Oodgeroo Noonuccal, su cui ci soffermeremo tra poco.

Ugalmente, la coeva letteratura 'bianca' sembra non poter sfuggire al confronto con lo stesso passato e lo stesso presente esperiti dalla posizione 'opposta'. Si crea in questo modo un dettato che si inserisce perfettamente in quanto si diceva in esordio, lo spazio letterario e culturale del confine tra le categorie di centro e margine, che di queste categorie rappresenta il superamento dialogico e dinamico.

*Percorsi letterari transculturali e transgenerazionali: Judith Wright, Oodgeroo Noonuccal, Anita Heiss e Patricia Sykes*

Significativa in questo senso è la produzione poetica di una delle maggiori poetesse australiane, Judith Wright. Nata nel New South Wales nel 1915 da una famiglia originaria della Cornovaglia, e cresciuta tra Brisbane e Sydney, Wright è autrice di diverse raccolte poetiche tra cui *The Moving Image*, *The Two Fires*, *The Gateway*, *Shadow*, *The Other Half*. È significativo come già dai titoli si possa dedurre la rilevanza, all'interno di questa produzione, dei paradigmi del 'doppio', del passaggio, dell'attraversamento, ossia di una duplicità o polarità non esclusivamente oppositiva.

Ambientalista molto impegnata nel sociale, Wright scrive diffusamente del rapporto tra la cultura bianca e la cultura indigena. Uno dei temi che dominano il suo dettato poetico è quello della reciprocità, del dialogo, della condivisione, non slegato dal riconoscimento doloroso dei contrasti e degli errori del passato e del presente.

La poesia che analizzeremo qui si intitola *The ancestors*, *Gli antenati*, (Wright, 1996: 61) che vengono identificati appunto negli indigeni, e che significativamente vengono assimilati come propri anche dall'io lirico:

[4] Sulle implicazioni politiche di tale scelta linguistica si vedano Brathwhite (1995) e Di Blasio (2005).

That stream ran through the sunny grass so clear –
More polished than dew is, all one lilt of light.
We found our way up to the source, where stand
The fern-trees locked in endless age
Under the smothering vine and the trees' night.

Their slow roots spread in mud and stone,
And in each notched trunk, shaggy as an ape,
Crouches the ancestor, the dark bent foetus;
Unopened eyes, face fixed in unexperienced sorrow,
And body contorted in the fern-tree's shape.

That sad, pre-history, unexpectant face –
I hear the answering sound of my blood, I know
These primitive fathers waiting for rebirth,
These children not yet born – the womb holds so
The moss-grown patience of the skull,
The old ape-knowledge of the embryo.

Their silent sleep is gathered round the spring
That feeds the living, thousand-lighted stream
Up which we toiled into this timeless dream.

[Quel fiume scorreva tra l'erba assolata così chiaro –
Più splendente della rugiada, tutta una melodia di luce.
Trovammo la nostra strada su, verso la sorgente, dove stanno
Le grandi felci chiuse per un'età infinita
Sotto i rampicanti soffocanti e la notte degli alberi.

Le lente radici sparse in fango e pietra,
E in ogni tronco intaccato, arruffato come una scimmia,
Sta rannicchiato l'antenato, il feto proteso verso l'oscurità;
Occhi chiusi, il volto fisso in un dolore ancora non provato,
E il corpo contorto nella forma delle felci.

Quella triste faccia pre-istorica, che non aspetta –
Sento il suono empatico del mio sangue, io so
Questi padri primitivi che aspettano la rinascita,
Questi figli non ancora nati – il grembo porta così
La pazienza del teschio cresciuta come muschio,
L'antico sapere animale dell'embrione.

Il loro sonno silenzioso è raccolto intorno alla sorgente
Che nutre il vivo fiume dalle mille luci
Che risalimmo a fatica in questo sogno senza tempo.][5]

Nel confronto con un passato estremamente doloroso con il quale i bianchi devono fare i conti dalla prospettiva dei 'carnefici', l''oggetto transizionale' utilizzato per rendere predicabile il dialogo tra le due culture è la natura, il baluardo della cultura aborigena, la quale si percepisce, attraverso il complesso sistema filosofico che la

[5] Tutte le traduzioni nel testo sono di chi scrive.

caratterizza, come appunto originata e radicata nella natura stessa. La voce poetica parte proprio dalla natura per ri-narrare la storia del Paese dal punto di vista bianco e non sottraendosi al confronto (colpevolizzante ma potenzialmente generativo di nuove relazioni transculturali) con l'annichilimento perpetrato dai bianchi sulla cultura indigena.

L'antenato viene rappresentato rannicchiato nel tronco, – forse sconfitto, forse in procinto di agire –, ed è tutt'uno con il mondo naturale, e il mondo naturale australiano è simbolicamente il tempio della cultura aborigena. L'immagine memoriale è resa dalla metafora del fiume, seguendo il corso del quale si giunge alla sorgente, all'origine. L'io lirico è partecipe non solo della storia coloniale, ma della storia più antica, ancestrale, sente rispetto a essa "the answering sound of my blood". Morte e vita ("skull"/"embryo"), passato e presente, luce e oscurità coesistono in una straordinaria armonia di contrari che si propone di contenere tutto e si condensa nell'immagine del fiume cangiante, multicolore, vitale, eco tanto del presente multietnico quanto dell'antico tempo del sogno, il riferimento al quale chiude il componimento ("timeless dream") in un ulteriore omaggio alla cultura originaria australiana.

Contaminazione e ibridazione sostanziano testi come questo, che assumono empaticamente la prospettiva enunciata negli scritti di autori indigeni. I 'ponti' culturali sono significativamente rappresentati dai numerosi enjambement, ai versi 3-4, 7-8, 12-13, 14-15, 18-19, segno tangibile, materico, della volontà di creare un rapporto dialettico tra identità e storie diverse, tra centro e margine, appunto.

La poesia di Oodgeroo Noonuccal (1920-1993), nome indigeno di Kath Walker, forse la più famosa tra i poeti australiani di origine aborigena e una delle voci più significative tra i poeti australiani in generale, tematizza spesso istanze di 'fluttuazione' dei margini temporali, spaziali e culturali. Oodgeroo è stata un'attivista per i diritti degli aborigeni e la sua produzione poetica, senz'altro una forma di 'letteratura dell'identità', è profondamente legata a questioni politiche e di rivendicazione territoriale e culturale. *We Are Going*, raccolta poetica pubblicata nel 1964, è uno dei suoi scritti più significativi, e rappresenta, nella sua interezza, un esempio mirabile di letteratura retta sul paradigma dell'indecidibilità. Si presenta come il lamento funebre per la scomparsa di un universo culturale, e allo stesso tempo ne sancisce la rinascita e la permanenza.

Nella poesia eponima, *We are going* (Oodgeroo, 1965: 25),[6] diversi livelli cronologici si fondono nella narrazione dell'arrivo di una tribù indigena in un luogo che un tempo era il suo territorio e che ora è stato espropriato, modificato e contaminato dai bianchi. Superstiti di una cultura morente, i membri della tribù rievocano il passato, gli usi, le cerimonie sacre che caratterizzavano la loro presenza in quello stesso luogo:

They came in to the little town
A semi-naked band subdued and silent,
All that remained of their tribe.
They came here to the place of their old bora ground
Where now the many white men hurry about like ants.
Notice of estate agent reads: "Rubbish May Be Tipped Here."
Now it half covers the traces of the old bora ring.
They sit and are confused, they cannot say their thoughts:
"We are as strangers here now, but the white tribe are the strangers.
We belong here, we are of the old ways.
We are the corroboree and the bora ground,
We are the old sacred ceremonies, the laws of the elders.
We are the wonder tales of Dream Time, the tribal legends told.
We are the past, the hunts and the laughing games, the wandering camp fires.
We are the lightning-bolt over Gaphembah Hill
Quick and terrible,
And the Thunderer after him, that loud fellow.
We are the quiet daybreak paling the dark lagoon.
We are the shadow-ghosts creeping back as the camp fires burn low.
We are the nature and the past, all the old ways
Gone now and scattered.
The scrubs are gone, the hunting and the laughter.
The eagle is gone, the emu and the kangaroo are gone from this place.
The bora ring is gone.
The corroboree is gone.
And we are going."

[Vennero nella piccola città
Una banda seminuda sottomessa e silenziosa
Tutto quel che restava della loro tribù.
Vennero qui, dov'era l'antico spazio del loro bora
Ove ora tanti bianchi si affaccendano come formiche.
Un cartello dell'agente immobiliare recita: "lasciare qui i rifiuti".
Copre per metà le tracce del vecchio cerchio del bora.
Se ne stanno seduti e confusi, incapaci di dar voce ai loro pensieri:
"Siamo come stranieri qui ora, ma i veri stranieri sono i bianchi.
Noi apparteniamo a questo luogo, noi delle antiche usanze,
Noi siamo il corroboree e lo spazio del bora.
Siamo le antiche cerimonie sacre, la legge degli anziani.
Siamo i meravigliosi racconti del Tempo del Sogno, le leggende tribali narrate.
Noi siamo il passato, la caccia e il suo lieto bottino, i fuochi degli accampamenti nomadi.

[6] Il testo è qui riferito all'edizione americana del 1965.

15 Siamo lo squarcio del fulmine sopra Graphmbah Hill
16 Rapido e terribile,
17 E il Tuono che lo segue, il compagno rumoroso.
18 Siamo il silenzioso farsi del giorno che rischiara la laguna buia.
19 Siamo i fantasmi-ombra che serpeggiano dietro all'affievolirsi dei fuochi del campo.
20 Noi siamo la natura e il passato, tutti gli antichi usi
21 Andati ora, e dispersi.
22 La boscaglia è andata, con la caccia e le risa.
23 L'aquila è andata, l'emù e il canguro andati via da questo posto.
24 Il cerchio del bora andato.
25 Il corroboree andato.
26 E noi andiamo."]

La figura retorica che domina nella seconda parte della poesia è l'anafora. La tribù indigena, che incarna l'intero popolo aborigeno, prende la parola e organizza un'argomentazione che si regge sulla ripetizione, in apertura di ogni verso, del sintagma "We are", che non è altro che un'affermazione identitaria. Allo stesso tempo, tuttavia, le definizioni di questa identità vertono sull'elencazione di elementi culturali e naturali che non esistono più, e che in quanto tali sembrerebbero sancire un'identità altrettanto svanita. Proprio la preterizione, tuttavia, la nominazione in assenza, crea e sostiene il gioco retorico e critico della indecidibilità, e rilancia la persistenza identitaria *mentre* ne proclama l'annichilimento. L'intreccio culmina nel verso finale, in cui il presente progressivo, "We are going", è squisitamente indecidibile nel suo affermare insieme il movimento verso la scomparsa e la determinazione ad andare avanti.

Patricia Sykes, poetessa contemporanea originaria dello stato di Victoria, autrice del componimento che ci accingiamo a leggere ora, ha pubblicato nell'ultimo decennio, o poco più, diverse raccolte poetiche che hanno ricevuto numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali: *Wire Dancing* (1999), *Modewarre. Home Ground* (2004), e il recente *The Abbotsford Mysteries* (2011).

*Modewarre*, la raccolta da cui è tratto il testo di cui ci occuperemo, è definibile, nonostante la sua complessa articolazione e la sua non linearità narrativa, come un poema epico in tre parti ("House of the Bird"; "House of Water"; "House of Detention") ed è organizzato intorno alla figura totemica dell'anatra muschiata, "modewarre" nella lingua indigena Wathaurong.

Il concetto di totem è un elemento centrale della visione del mondo aborigena, in quanto legato ai miti cosmogonici secondo i quali proprio gli esseri ancestrali appartenenti al mondo naturale furono gli artefici della creazione della terra e di quanto essa contiene, compresi gli esseri umani abitanti di una data porzione di territorio.

Caratteristica di un siffatto pensiero cosmogonico è dunque lo stretto rapporto che si stabilisce tra il totem e la sua creazione: questi sono percepiti come fatti della medesima sostanza, condividono matericità e senso, e ribaltano l'assunto bianco della terra come oggetto da possedere in quello indigeno della terra stessa come soggetto che possiede le sue creature. Questa complessa cosmogonia confluisce nel corpus epico e mitologico della millenaria tradizione orale della letteratura indigena. Tale corpus letterario ha un preciso valore di ri-attualizzazione dell'atto creativo originario: ogni qualvolta viene fruito, in genere in situazioni comunitarie e celebrative, la creazione primordiale ha nuovamente luogo, le parole hanno il peso della materia.

Nell'apertura di "House of Bird" abbiamo appunto la resa, da parte dell'io poetico, dell'oscillazione tra due visioni del mondo: Sykes pone in una dimensione dialogica le due percezioni evitando le semplificazioni e senza negare le difficoltà e il dolore derivanti dal contatto dalle due, offrendo così uno sguardo multisfaccettato e complesso su passato e futuro.

La prima poesia, *Difficulties with maps*, descrive efficacemente lo iato culturale nell'immagine delle mappe che sezionano il territorio in una modalità del tutto priva di senso per la sensibilità indigena (The syllabes / On the page are not / The land beneath the name [Le sillabe sulla carta non sono la terra sotto il nome]), che su quel territorio stesso vedono invece la presenza del totem, dell'anatra muschiata, con la quale anche l'io poetico deve confrontarsi ("The woman / With the head of a bird / Who placed her ancient skull / In a cold stare against my own [La donna con la testa di uccello che fissò il suo antico teschio in uno sguardo freddo contro il mio]). L'immagine del totem è legata alla morte, che simbolicamente rappresenta l'eccidio indigeno; l'io lirico non si sottrae al confronto, lo cerca, al contrario, e ne esce profondamente scosso, finendo per fare proprio il punto di vista incarnato dalla figura totemica: le mappe hanno poco senso ("A disturbance / In the blood / A pulse which meanders / Among the maps / Which do not exist" [Un turbamento del sangue, un battito vagante tra mappe inisistenti]). Nella poesia che segue, *acts of identity* (Sykes, 2004: 4), su cui ci soffermiamo ora, le immagini usate appaiono quasi tangibili:

Because this is a place of death
It is necessary to resort to books
Skin of the plant on which ink

Mimics the intrinsic knowledge
Of worms who being earthed

Have their heads deep into it

Doubly advantaged by there-ness
And un-need for meanings
It’s the humming plastics though

Of thelephone speech not of worm
Or page which confirms *“yeah…*
*Modewarre… it’s Wathaurong*

*Means musk duck”* (place of?)
Laconic breeze of the vernacular
Laid over enforced extinction

Of a language the whole country
Dotted with such deaths
[…]

And now again the road is a bare desk
And you a dark-feather creature
Since the time before biblical

Like wings against distance
Growing now more lucid
Now less clear unto yourself

And a speck also burning
And watering in the eye like a splinter
Out of this a lake rises and rises

It may yet prove an inland sea
The wraith of it says *yes let the eyes weep*
*Let them they have need of consequences*

[Poichè questo è un luogo di morte
È necessario ricorrere ai libri
Pelle delle piante sulla quale l’inchiostro

Imita l’intrinseca sapienza
Dei vermi che essendo della terra
Hanno la testa profondamente dentro di essa

A trarre un doppio vantaggio dall’esserci fisicamente
E dal non bisogno di significati,
Tuttavia, è il mormorio della plastica

Di una conversazione telefonica né sui vermi
Né sui libri che conferma “sì…
Modewarre… è Wathaurong

Significa anatra muschiata” (luogo della?)
Soffio laconico di un vernacolo
Steso sull’estinzione forzata

Di una lingua dell’intero Paese

Punteggiato di queste morti
[…]

E ora di nuovo la strada è uno scrittoio vuoto
E tu una creatura dalle piume nere
Da un tempo ancor prima che biblico

Come ali contro la distanza
Con consapevolezza ora più lucida
Ora sfocata di te stessa

E un granello, anche, che brucia
Che fa lacrimare l'occhio come una scheggia
Al di fuori di tutto ciò un lago si fa sempre più grande

Potrebbe rivelarsi un mare interno dopotutto
Il cui spettro dice *sì lascia che gli occhi piangano*
*Lasciali fare hanno bisogno di conseguenze*.]

L'atto della scrittura è presentato attraverso una serie di metafore che lo riconducono a una dimensione estremamente fisica, che ricalca l'azione creatrice del totem sulla terra e la narrazione *materica* della stessa azione creatrice nell'epos indigeno. Il focus è proprio sull'antica capacità di ri-creare mondi attraverso la parola: le pagine sono la pelle delle piante, l'inchiostro su di esse agisce come i vermi, creature della terra e nella terra, la sostanza primigenia che dà vita e senso.

La "plastica" del mondo moderno sembra poter cancellare questo retaggio culturale ("the humming plastics […] / Of telephone speech not of worm / Or page], c'è superficialità nel riconoscimento della cultura indigena distrutta ("Laconic breeze of the vernacular / Laid over enforced extinction"). L'immagine al verso 17, "Dotted with such deaths", evoca un'altra tecnica compositiva tipicamente indigena, quella figurativa del *dot painting* e il simbolo, di nuovo fisico, dello scrittoio vuoto sembra invitare a riprendere la narrazione interrotta di una cultura millenaria, prima ancora che biblica, appunto.

Fortemente immaginifici sono i versi conclusivi, in cui ancora la terra, nella figura del granello che fa lacrimare l'occhio, è l'agente della creazione di un lago che si fa mare, un mare di lacrime, che è tuttavia indispensabile per l'articolazione di una soggettività nuova, ibrida, capace di includere il passato, il presente, il futuro, nello spazio condiviso. Si legge infatti nella successiva *ancestral*: "Three roads meeting in the one bird / Modewarre (the indigenous) / Biziura lobata (the colonial) / Musk duck (the common) […] And so I am of the junction / And so my tongue rises to be born" [Tre strade si incontrano nell'unico Uccello, Modewarre (l'indigena), Biziura lobata (la

coloniale), Anatra muschiata (la comune) […] Perciò io sono nell'intersecarsi e la mia lingua si leva per nascere] (Sykes, 2004: 6).

Anita Heiss, scrittrice e critica di ascendenza austriaca e indigena Wiradjuri, nata nel 1968 e cresciuta nell'area di Sydney, è una voce viva, pungente e polemica del panorama culturale e letterario australiano. Il suo saggio *Dhuuluu-Yala. To Talk Straight. Publishing Indigenous Literature* (2003) è un contributo critico imprescindibile per chi si occupa di letteratura indigena e il confronto con la *vis* polemica di questa acuta autrice si presenta sempre molto stimolante e provocatorio. La poesia di Heiss è senz'altro molto diversa da quella immaginifica e a tratti onirica della coeva Sykes, appare molto più radicata nella realtà e nei canoni compositivi del realismo ed è dominata da uno sguardo ancorato nel sociale, eppure certe istanze tornano a mostrarsi. La poesia che presentiamo in questa sede, tratta dalla sua raccolta del 2007 intitolata *I'm not racist, but… A Collection of Social Observations*, è intitolata *Thoughts* (Heiss, 2007: 33):

My mind slips to another time
And my thoughts smile memories
Of laughs
And love
On the Spanish steps
At the Trevi fountain
In the Uffizi Gallery.

I watch as my mind's eye
Darts from
Past to present
Alcheringa to the future
And finally settles in the now.

I think and smile the possibilities
Of life
Of what
I can,
Am,
Will
Be!

I think and cry the pain,
The fear,
The insecurity
Of the world today.

I think and hope
The future
The land
Our responsibility for all.

I keep my eyes closed
And imagine
I am the heartbeat
Of a life
That races with enthusiasm
That sings with love
That grow with happiness.

I think and feel
The loss
The heartache
The grief
Of a lifetime of sweet love gone sour.

I think
I eat
I sleep
I breathe
The human experience.

(Barcelona Airport, 2003)

[La mia mente scivola in un altro tempo
E i miei pensieri sorridono ricordi
Di risate
E amore
A Trinità dei Monti
Alla Fontana di Trevi
Visitando gli Uffizi.

Guardo mentre l'occhio della mia mente
Saetta dal
Passato al presente
Dall'Alcheringa al futuro
E infine si stabilisce nel tempo corrente.

Penso e sorrido le possibilità
Della vita
Di ciò che
Posso,
Sono,
Desidero e
Sarò!

Penso e piango il dolore,
La paura,
L'insicurezza
Del mondo oggi.

Penso e spero
Il futuro
La terra
La nostra responsabilità per tutto.

Tengo gli occhi chiusi

E immagino
Sono il battito
Di una vita
Che sfreccia con entusiasmo
Canta con amore
Cresce nella felicità.

Penso e sento
La perdita
Il crepacuore
Il dolore
Di una vita di amore dolce andata a male.

Penso
Mangio
Dormo
Respiro
La condizione umana.]

Il topos del ricordo dell'eden perduto è ricorrente nella letterartura indigena ed è senz'altro dominante in questo componimento. Gli antropologi tengono sempre a sottolineare come si tratti sostanzialmente di una idealizzazione, come la vita precoloniale fosse tutt'altro che edenica e felice soprattutto a causa delle difficili condizioni ambientali. Risulta piuttosto chiaro, tuttavia, che si tratta di argomentazioni tutto sommato oziose, per quanto dotate di un margine di ragionevole realismo, perché trascurano di considerare la rilevanza di un preciso orizzonte dell'immaginario indigeno post-coloniale che tende a proiettare su quel passato una integrità perduta *in quanto* spazzata via dall'invasione, quali che fossero le effettive condizioni di vita. In *Thoughts*, il paradiso perduto è dunque da ricondurre a questo paradigma, è il correlativo oggettivo di un passato ancora integro da conservare a livello memoriale, pur nel radicamento, altrettanto tematizzato, nel presente.

L'evocazione del passato è nostalgica, ma costituisce anche un'affermazione identitaria, di un'identità complessa che si muove con disinvoltura nello spazio e nel tempo della modernità, in una poesia composta nel vecchio continente e con in mente l'Alcheringa, il tempo del sogno, mentre si è protesi verso il futuro (versi 8-11). Il gioco dei continui sconfinamenti, il movimento dialettico tra centro e magini, la fluidità di una soggettività ibrida e risolta sono resi dalla struttura ellittica dell'intero componimento, dalla ricorrenza dello zeugma (per esempio ai versi 13-19), dell'enjambement, che attraversa quasi per intero il testo, della sinestesia (al verso 2) e in generale della resa sensoriale vivida e dinamica sia in senso euforico (versi 24-34) che disforico (versi 20-

23 e 35-39). Appare evidente che tutte queste caratteristiche richiamano quanto detto a proposito delle altre autrici, pur nelle differenze e nelle specificità di ognuna.

Per concludere, si auspica che l'excursus sulla produzione poetica australiana degli ultimi qurant'anni, qui presentato attraverso le testualità paradigmatiche di Wright, Oodgeroo, Sykes e Heiss, abbia confermato in modo convincente la predicabiltà di una scrittura che si pone in funzione dialettica tra centro/i e margine/i. Lo spazio del contatto culturale appare oggi come il più sostenibile e allo stesso tempo fecondo, nella consapevolezza della desiderabilità, oltre che della necessità, di un cambiamento di prospettiva culturale di ampio respiro che renda tale dialettica partecipata e condivisa. Le 'diversità' che dialogano in questa letteratura si pongono dinamicamente dentro e fuori posizioni rigide di marginalità e centro, ed è in quest'ottica che bisogna interpretare l'ibridità australiana del terzo millenio.

BIBLIOGRAFIA

Ashcroft, B., G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, London & New York, Routledge, 1989.

Bhabha, H., *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.

Brathwaite, E.K., "Nation Language", in *The Postcolonial Studies Reader*, B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds.), London, Routledge, 1995.

Culler, J., *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1982.

Derrida, J., *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1968/2006.

Derrida, J., *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989.

Di Blasio, F., *The Pelican and the Wintamarra Tree: voci della letteratura aborigena australiana*. Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, 2005.

Di Blasio, F., "'Post-Colonial – NOT!': Defining Aboriginality in Contemporary/(Post-)Colonial Australia", in Oriana Palusci (a cura di), *Postcolonial Studies: Changing Perceptions*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, Collana Labirinti, 2006, pp. 175-187.

Di Blasio, F., "Memory is Desire: Epistemological Premises and Desiring Textualities in Indigenous Australian Literature", *Textus*, 23, 2 (2009), pp. 270-298.

Di Blasio, F., "'We meet/ Between the furnace and the flying/ In the mouth of cohabitation': Australian Indigenous Culture in the 21st Century", in R.

Ambrosini, A. Contenti, D. Corona (eds.), *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, Roma, Edizioni Q, 2011, pp. 395-404.

Foucault, M., *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1978.

Heiss, A., *Dhuuluu-Yala To Talk Straight. Publishing Indigenous Literature*, Aboriginal Studies Canberra, Press, 2003.

Heiss, A., *I'm not racist, but… A Collection of Social Observations*, Cambridge, Salt, 2007.

Hodgkin, K., S. Radstone (eds.), *Memory, History, Nation: Contested Pasts*, New Brunswick & London, Transaction, 2006.

hooks, b., *Feminist Theory: from Margin to Center*, Cambridge, MA, South End Press, 2000.

Huggins, J., *Sister Girl. The Writings of Aboriginal Activist and Historian Jackie Huggins*, St. Lucia, Qld., University of Queensland Press, 1998.

Oodgeroo Noonuccal/K. Walker 1965. *We Are Going*, New York, The Citadel Press, 1964.

Reichl, S., *Cultures in the Contact Zone. Ethnic Semiosis in Black British Literature*, Trier, WVT, 2002.

Simonsen, K.M., J. Stougaard-Nielsen (eds.), *World Literatures World Cultures. History, Theory, Analysis*, Aarhus University Press, Aarhus, 2008.

Sykes, P., *Modewarre. Home Ground*, Melbourne, Spinifex, 2004.

Wright, J., *A Human Pattern. Selected Poems*, Imprint, Watson Bay, NSW, 1996.

Young, R.J.C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London & New York, Routledge, 2005.

# LOS LÍMITES DE LA ESCRITURA: ALEJANDRA PIZARNIK Y MARGUERITE DURAS

*Susana Díaz Núñez*

*Universidad de Vigo*

ABSTRACTS

Este trabajo pretende abordar los riesgos del proceso creativo en la escritura, tomando como ejemplo a Alejandra Pizarnik y Marguerite Duras, escritoras cuya obra tiene un marcado carácter autobiográfico y en la que se refleja tanto la necesidad de escribir como una tendencia acusada hacia la autodestrucción. La relación entre ambas fuerzas y su desenlace será objeto de estudio en este trabajo, así como las interferencias entre la vida y la obra.

This essay deals with the risks of writing creative process, using as examples the works of Alejandra Pizarnik and Marguerite Duras, writers whose work has strong autobiographical elements and where it is reflected both the need of writing and a marked tendency to self-destruction. The relationship between these powers and their effects should be analyzed in this study, as well as the connections between life and writing.

KEYWORDS

Proceso creativo, autodestrucción, escritura, vida, obra.

Creative process, self-destruction, writing, life, art.

> Quítenme la escritura –y simplemente no
> podré vivir, no querré, no podré.
> Marina Tsvietáieva

La especial relación entre arte y vida –la escritura y la vida- siempre ha sido objeto de interés y análisis no sólo por parte de la crítica que estudia e investiga la obra producida, sino también por parte del público que admira esa obra, de tal manera que la interferencia entre ambos universos, el real y el creado, se utiliza en ocasiones para esclarecer los acontecimientos más significativos de la vida de su autor o autora, por un lado, y, por otro, se espera a que ayude a comprender los aspectos más oscuros o sombríos de su obra. Vida y obra, pues, se complementan, se nutren, se alimentan entre sí, aunque algunos creadores insistan en la necesidad de separarlas: para Proust, sólo se podía escribir bien sobre aquello que no se había vivido. En otros casos, la creación de la obra resta espacio y tiempo a la vida: así lo afirma la propia Tsvietáeiva a propósito de la escritura de una novela larga, un proyecto que posiblemente se desarrollará en

varios años: "Se puede vivir así por descuido –sin ver nada ni oír nada; pero saber de antemano que durante años no verás ni oirás nada que no sea el chirrido de la pluma y de las hojas de papel, las voces y los rostros de los héroes que tú misma has inventado, -no, ¡mejor ahorcarse!" (Tsvietáieva 2008: 163).

El objetivo de esta comunicación es abordar la relación que existe entre la autodestrucción y el proceso creativo. Partiendo de los casos concretos de Alejandra Pizarnik y Marguerite Duras, escritoras cuya obra tiene un marcado carácter autobiográfico, teniendo en cuenta que si la obra creada también crea y destruye de algún modo a quien escribe, surgen entonces las siguientes preguntas: ¿Es necesario fijar unos límites que garanticen cierto equilibrio entre la experiencia vital y la creadora? ¿Se necesita ser más fuerte que la propia escritura para poder sobrevivirla? ¿Se puede morir de poesía o es la vida, en definitiva, la que fracasa? De los peligros de la creación ya nos advierte Hölderlin cuando dice que a los poetas corresponde aguantar con la cabeza desnuda las tormentas de Dios; Gil de Biedma declaró que escribir había sido una equivocación, porque "yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior" (Vila-Matas, 2004: 51).

Las experiencias extremas de creadores como Cesare Pavesse, Sylvia Plath, Ana Cristina César, Virginia Wolf o Sarah Kane, entre otros, por poner ejemplos relacionados con el ámbito literario, no sólo hablan del grado de implicación del artista con su obra, sino de la pulsión de muerte, de las fuerzas autodestructivas que intervienen en el proceso creativo. ¿Responde el suicidio de estos creadores a la dificultad o a la imposibilidad de sobrevivir a su obra, de superarla? Se puede admitir que tal vez el horizonte del artista, su meta final, sea desaparecer en la obra que ha creado. Ahora bien, cuando el artista se *hace* obra, cuando el peso de la misma se vuelve sobre su cuerpo, la alianza entre lo vivido y lo creado puede tener, en principio, consecuencias fatales. Aceptando que la esencia del arte es, simultáneamente, un retorno al origen y un despojamiento del tiempo (Gadamer, 1991:23), puede comprenderse que las coordenadas espacio-temporales sólo existan, para la persona que crea, en el lugar donde acontece la obra. No obstante, cabe destacar que existe otro elenco de artistas y escritores que han optado por una, llamémosla así, estética de la desaparición, parafraseando a Virilio, quienes han desarrollado su producción creativa en el silencio y la invisibilidad, como es el caso de Emily Dickinson, o aparentemente ajenos a la llamada de las musas después de haber dado a conocer su obra: Juan Rulfo o

J.D. Salinger, el cual en vida sólo publicó una novela, *El guardián en el centeno*. Precisamente estos días vuelve a ser noticia al anunciarse la publicación de cinco obras suyas escritas en el más absoluto secreto. Enrique Vila-Matas denomina a estos creadores "escritores del No", demostrando que las interferencias entre vida y obra también se suceden en quienes aparentemente han dejado de crear o no proliferan en su labor creativa, y que incluso el silencio es la muestra del mayor compromiso de un artista con su obra, véase por ejemplo el caso de Rimbaud.

Asumir y desarrollar la vocación literaria ha sido una tarea difícil para las escritoras. El arte puede ser una forma de conocimiento, un medio para soportar los sufrimientos de la vida o una experiencia catártica, pero en absoluto una forma de vida aceptable para una mujer. Si el arte es subversión –a la moral, a las normas establecidas, a la muerte-, las mujeres artistas desafían además las estructuras sociales al transgredir los valores que la comunidad les asigna en condición de su sexo. Alejandra Pizarnik y Marguerite Duras pertenecen a esa clase de escritores en quienes vida y obra está profundamente entretejida y en quienes el gesto o la actitud de la escritura supone, ante todo, una forma de vida, así como una exploración constante alrededor de la identidad, el cuerpo y el deseo femeninos. A pesar de su distinta procedencia y formación, ambas comparten lugares comunes: son las expatriadas (Duras, hija de maestros franceses nacida en Vietnam; Pizarnik, hija de inmigrantes rusos nacida en Argentina), ambas manifestaron a edad muy temprana su pasión por la escritura, así como la determinación de desarrollar su carrera literaria pese a la oposición familiar. Así, Duras dice:

> Quiero escribir. Ya se lo he dicho a mi madre: lo que quiero hacer es escribir. La primera vez, ninguna respuesta. Y luego ella pregunta: ¿escribir qué? Digo libros, novelas. Dice con dureza: después de las oposiciones de matemáticas, si quieres, escribe, eso no me importa. Está en contra, escribir no tiene mérito, no es un trabajo, es un cuento –más tarde me dirá: una fantasía infantil (Duras 1997: 30-31).

Pizarnik, por su parte, escribe:

> Conversaciones con mi madre. Hallo buena voluntad. Le muestro las reproducciones de Gauguin y Van Gogh. Le gustan. Sonríe ante los pechos descubiertos de las tahitianas. Acepta el arte y a los artistas, pero siempre que se den en otro planeta. Es decir, que no admite la posibilidad de mi realización literaria. ¡No! Son caprichos, vuelcos juveniles que ya se pasarán cuando la experiencia nos traiga la expresión serena. Observa ingenuamente que yo tendría que pensar más profundamente. (¡Madre!

> ¡Diste justo!). Le explico que aún no es posible. No acepta mis explicaciones. (¡Madre! ¡Imposible!) (Pizarnik 2003:37).

Si tenemos en cuenta la trayectoria vital de ambas escritoras, Pizarnik y Duras podrían representar la cara y la cruz de una misma moneda: Pizarnik, la joven suicida, la poeta destacada de las letras argentinas que irrumpe en el panorama literario a los diecinueve años de edad y que a los treinta y seis, enferma y desencantada por una escritura que sólo la conduce *a lo negro, a lo estéril y a lo fragmentado*, se suicida durante un permiso de fin de semana, al salir del Hospital Pirovano donde estaba ingresada. Duras, con una escritura calificada por Julia Kristeva como "la enfermedad del dolor" (Kristeva, 1991:183), con el cuerpo lastrado por el alcoholismo, alcanza su gloria literaria una vez cumplidos los setenta, cuando recibe el Premio Goncourt por *El amante*. No se detiene ahí. Todavía llegarán títulos como *El dolor*, *Los ojos azules pelo negro*, *Emily L*, *El amante de la China del Norte*, *Escribir* y *C ést tout*, escrito poco antes de su muerte y publicado póstumamente. Su bibliografía y filmografía son tan extensas como su vida. No obstante, pese a esta aparente oposición, Pizarnik y Duras representan el exceso, el desorden y el éxtasis del proceso creativo así como dos maneras diferentes de vivirlo y enfrentarse a él.

Alejandra Pizarnik nació el 29 de abril de 1936, dos años después de que sus padres, Elías y Rosa Pizarnik, se establecieran en Avellaneda, Buenos Aires, como comerciantes de joyería. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires y Literatura francesa en la Sorbona, así como pintura con Juan Batle Planas, un pintor surrealista de origen español. La pasión de Pizarnik por la pintura se deja sentir en su poesía y en las páginas de sus *Diarios*, con constantes alusiones y referencias a sus pintores favoritos. Precisamente, concebía su proceso creativo muy similar al proceso pictórico en cuanto al lugar que debía ocupar cada palabra en el poema.

Vivió en París desde 1960 a 1964, período muy fructífero tanto desde el punto de vista personal –como así lo evidencian sus cartas con León Ostrov y los fragmentos de los *Diarios* correspondientes a esta época- como desde el punto de vista literario, pues entró en contacto con las figuras más representativas de la cultura parisina, trabajó para la revista "Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura", perteneció al comité de colaboradores extranjeros de *Les Lettres Nouvelles*, tradujo a Henri Michaux, Aimé Cesairé, Yves Bonnefoy y a su admirado Antonin Artaud. En París escribió el poemario *Árbol de Diana*, prologado por Octavio Paz. Allí también conoció a Marguerite Duras en el año 1962, cuando Pizarnik realiza un reportaje a la ya escritora

consagrada. Este encuentro resultará muy interesante para Pizarnik, pues además de la simpatía mutua que se profesaron, se encargará de la traducción al español de *La vida tranquila*, de Duras, para la editorial argentina CEAL.

A su regreso a Buenos Aires, Pizarnik publica *Los trabajos y las noches*, con el que gana el Premio de la Municipalidad de Buenos Aires. Le seguirán *Extracción de la piedra de la locura* y *El infierno musical*, su último poemario publicado en el año 1971, un año antes de su muerte. No obstante, Alejandra Pizarnik también escribió prosa de gran factura poética, así como ensayos y reseñas literarias. La editorial Lumen publicó su *Prosa Completa* en el año 2002, en cuyo volumen se incluye adaptación de *La condesa sangrienta* de Valentine Penrose, la pieza teatral *Los poseídos entre lilas* así como una recopilación de textos agrupados bajo el título *Humor*, entre los que destaca *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. La misma editorial publicó al año siguiente, en el 2003, sus *Diarios*.

La breve biografía que César Aira escribe sobre Alejandra Pizarnik comienza con la revelación de que su nombre verdadero era Flora; a los diecinueve años publica su primer libro, *La tierra más ajena*, como Flora Alejandra Pizarnik, y a partir de ahí dejó de ser Flora para convertirse en Alejandra Pizarnik, nombre que el que firmaría sus dos posteriores poemarios, *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas* y que utilizará definitivamente en su trayectoria personal y artística. Alejandra, nombre de reminiscencias rusas con el que la poeta inicia su bautismo literario, puede entenderse como un guiño a sus orígenes pero también como símbolo de independencia, de separación de su núcleo familiar. Algo semejante ocurre con Marguerite Duras, según escribe Laure Adler en su biografía sobre la escritora francesa, ésta nace como Marguerite Germaine Donnadieu, pero adoptará el nombre de Duras –nombre de la localidad donde había nacido su padre- como el apellido con el que arranca su aventura literaria. Así pues, vemos en las dos escritoras un gesto de autoafirmación, de ruptura con su identidad social, pero no obstante vinculado simbólicamente con sus raíces.

Apasionada por las lecturas de los simbolistas franceses (Rimbaud, Baudelaire), así como de los poetas malditos (Gerard de Nerval, el Conde de Lautremont), seguidora fiel durante toda su vida de los textos de Kafka, Pizarnik fue una gran lectora y también una lectora compulsiva, pues en la literatura hallaba no solamente el espacio donde se podía vivir con total libertad, donde se podía reconocer no sólo como creadora sino también como persona hambrienta de emociones. Por otra parte, Pizarnik consideraba que la lectura era muy importante a la hora de escribir, pues alimentarse de otras

literaturas no sólo la ayudaría para ser mejor escritora, sino también para crear su propia obra dentro de una tradición y a partir de la misma:

> Y si leo, si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual – yo no tengo placeres, sólo tengo hambre y sed- ni por un deseo de conocimientos sino por una astucia inconsciente que recién ahora descubro: coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo, dejarlas en mi inconsciente, como quien no quiere la cosa, y despertar, en la mañana espantosa, para encontrar a mi lado un poema ya hecho (Pizarnik, 2003:198).

Acomplejada por su dicción y su aspecto físico, atrapada en el conflicto de una identidad sexual no resuelta, esquizofrénica, inteligente, sensible, judía, para Pizarnik la literatura será su vida y ella misma hará de su vida literatura, convencida de que las palabras podrán salvarla de un suicidio temprano. Pizarnik encontrará en la poesía un lugar de revelaciones, un lugar de acogida donde la escisión de su yo quede reflejada con sus rostros y voces múltiples. No obstante, la ilusión de la salvación se desvanece pronto, Pizarnik comprende demasiado bien que los poderes del lenguaje son, en realidad, limitados, que entre las palabras y las cosas, entre la realidad y el deseo, hay una distancia insalvable: "no /las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia. Si digo pan, ¿comeré? Si digo agua, ¿beberé?" (Pizarnik, 2001:398). La abstracción del lenguaje se hace más evidente en la poesía y por eso ésta no sirve para curar la herida, sino para llorar la pérdida. Pizarnik deposita entonces sus esperanzas en la prosa y concibe un gran proyecto literario, una novela cuya escritura la mantendrá a salvo durante un buen tiempo. Los *Diarios* son el fruto de este proyecto, escritos a lo largo de dieciocho años, desde 1954 hasta su muerte en 1972. En ellos queda constancia de su pasión por la escritura y del dolor de escribir, porque escribir como ella quería no sólo exigía una vida diferente a la que, tal vez, ella incluso pensaba para sí, una vida tradicional, sino porque escribir exige la soledad y la fuerza necesarias para afrontar y recibir la escritura. Y enfrentarse a los miedos, a los deseos, a los fantasmas. La infancia, la locura, la muerte, el erotismo, son temas que aparecen tratados con un estilo que no desprecia la sensualidad ni la violencia, el humor o la ironía. Pero el lenguaje y la escritura serán los grandes temas de Alejandra Pizarnik. El lenguaje, esa materia escurridiza, esa conspiración de invisibilidades, tendrá un poder casi mágico, restaurador, el acto de la escritura es capaz de unificar la identidad perdida, el fragmento: "Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura" (Pizarnik, 2001:251).

La obra de Pizarnik puede leerse como la fragmentación de un cuerpo que lucha por recomponerse. Un texto-cuerpo aquejado de deseos, de ira, de rabia, un cuerpo doliente. Siguiendo a Heléne Cixous, el cuerpo de la mujer es un "cuerpo sin fin, sin "extremidad", sin "partes" principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante, ilimitado cosmos que eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral" (Cixous, 1995:48). Así pues, la escritura femenina es un acto subversivo que tiene la finalidad esencial de recuperar el cuerpo, el cuerpo censurado, olvidado, culpable y vejado de la mujer; escribir es ante todo escribir el cuerpo, nombrarlo, sentir la fuerza de cada parte y cada órgano: "Mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar/ y de mi ser confusos y difusos/ mi cuerpo vibraba y respiraba/ según un canto ahora olvidado" (Pizarnik, 2001: 252). Algo parecido opina Marguerite Duras cuando afirma: "El cuerpo de los escritores participa de sus escritos. Los escritores provocan la sexualidad en su lugar" (Duras, 1988:79).

Ahora bien, si el cuerpo se ha textualizado, si se ha convertido en un objeto estético, Cristina Piña, biógrafa de Alejandra Pizarnik y profunda conocedora de su obra, se pregunta si el cuerpo puede, llevado a este extremo, rescatarse. En su artículo "Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik", la autora relaciona al artista plástico argentino, suicidado en Barcelona en 1965, con su compatriota literata en los siguientes aspectos: los dos encarnaron personajes en la escena cultural de su época (en el caso de Pizarnik, lo que César Aira denominó el *personaje alejandrino*, caracterizado por la juventud y la inadaptación social), los dos fueron autores de obras revulsivas en sus correspondientes campos artísticos, los dos tuvieron anteriores tentativas de suicidio antes del suicidio final, el cual puede interpretarse según Piña como "una puesta en escena cargada de significación y voluntad estética" (Piña, 2007: 174). Y los dos, de manera especial, pusieron el cuerpo en sus respectivas obras, en un doble gesto de estetización de la vida y ontologización de la obra. Este gesto los conducirá a una reversión de la obra sobre la vida, de manera que ésta se puede leer como un texto. A este respecto, Piña selecciona el siguiente poema de Alejandra Pizarnik, en el cual la fusión entre arte y vida resulta evidente: "Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir" (Pizarnik, 2001:269). Los *Diarios* de Pizarnik son muy ricos en reflexiones sobre las delicias y los peligros de unir arte y

vida, cuerpo y obra, de construirse como poema pero también de desaparecer como persona: "Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida. Instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente. Digo escribir por no decir bailar o cantar, si se pudieran hacer estas dos cosas por escrito. El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto". (Pizarnik, 2003: 218).

Pero si la obra se vuelve sobre la vida del artista, si la obra se cumple sobre el cuerpo del artista, no hay recuperación posible. Tras interpretar a Kristeva en su *Revolución del lenguaje poético*, y contrariamente a la opinión de la filósofa francesa, Piña concluye en que: " en relación con el resultado final –el suicido del artista- (…) el artista, al franquear ese límite interno del proceso de la significancia donde reina la pulsión de muerte, a pesar de hacer de la muerte y de la violencia un significante, queda a merced de ella y ésta termina inscribiéndose lentamente en él" (Piña, 2007:179). El cuerpo textualizado agota sus significados en la materia literaria, en el plano artístico donde ha hallado su verdad, donde ha vivido la apuesta. *Los poseídos entre lilas* y muy especialmente *La bucanera del Pernambuco o Hilda la polígrafa* ejemplifican este agotamiento del lenguaje, y el anuncio de la pérdida de todo significado. La destrucción del lenguaje, su desintegración en estos textos, remite, más allá del humor, a un vacío existencial donde la arbitrariedad de los significantes consigue alcanzar, no obstante, la esencia de las cosas. La palabra, el cuerpo, ya no importan entonces, han cumplido finalmente su función. La escritora pone punto final a su vida y a su arte.

Desde una perspectiva mítica, Concepción Pérez Rojas en su ensayo "A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y muerte", asegura que la escritora argentina "escribe para salvarse y muere para salvarse; escribe para acceder al conocimiento (del mundo, de sí), y muere para restituirse en él" (Pérez Rojas, 2003: 393) Según sus palabras, "la creación artística, lo mismo que la cósmica y la antropológica, requiere de un demiurgo ejecutante que, desde el afuera de la obra, sea capaz de introducirse, de tomar parte y ser parte, hasta ser muerto por ella, incluso"(Pérez Rojas, 2003: 413). Pizarnik era conocedora de esta máxima, convencida de su destino de poeta y de su compromiso con la obra, cuando explica que el acto de escribir conlleva aceptar todas sus consecuencias, y así dice: "el poeta trae nuevas de la otra orilla. Es el emisario o depositario de lo vedado puesto que induce a ciertas confrontaciones con las maravillas del mundo pero también con la locura y la muerte" (Pizarnik, 2002:304). Con su suicido, acontecido el 25 de septiembre de 1972, es inevitable preguntarse si la poesía, la literatura, han fracasado por completo en su

misión de salvar a la escritora, o si su muerte es un ejemplo más de la derrota de la vida ante el triunfo del arte: “La noche soy y hemos perdido. / Así hablo yo, cobardes. / La noche ha caído y ya se ha pensado en todo”. (Pizarnik, 2001: 448).

*¿Por qué se escribe sobre los escritores? Sus libros deberían bastar*. Con estas palabras Marguerite Duras vuelve a situarnos en la línea fronteriza que une arte y vida. A juzgar por su pensamiento, la obra habla de la persona que la ha creado mucho más que cualquier otro gesto o palabra. ¿Quién fue Marguerite Duras? Laure Adler, en su biografía sobre la escritora, la define como “una mujer sublevada, indignada. Una apasionada de la libertad. Libertad política, pero también libertad sexual. Pues si fue, por descontado, la escritora del amor, también fue una militante de la causa feminista y una abogada enfervorizada del placer femenino” (Adler, 200:13). Como escritora, Duras extrajo de su propia vida el material sobre el que edificaría toda su literatura, donde sus grandes temas (el deseo, especialmente el deseo femenino, el amor, el goce, el dolor, la locura, la escritura) conviven con los hechos y personas que más importancia han tenido a lo largo de su vida: su madre, su infancia en Indochina, sus hermanos, sus amantes, la guerra. “Me gustan mis libros. Me interesan. Las personas de mis libros son las de mi vida”. (Adler, 2000:13). Marguerite Duras nació el 4 de abril de 1914 en Saigón, Vietnam, entonces colonia francesa. Hija de maestros de enseñanza primaria, fue la única hija del matrimonio formado por Marie Legrand y Henri Donnadieu. Su padre enfermó y se vio obligado a regresar a Francia para curarse, aunque finalmente murió cuando Marguerite era todavía muy pequeña. La madre sacará adelante ella sola a sus tres hijos, Pierre, Paulo y Marguerite, dirigiendo una escuela y dando clase a la población vietnamita. Marguerite crece entre la adoración que siente por su hemano Paulo y el temor que le inspira Pierre, que además era el hijo favorito de su madre y al que ésta solía referirse exclusivamente como “mi hijo”. Este desplazamiento del amor de la madre, la indefensión en la que quedan sumidos los dos hijos pequeños, será causa de un rencor constante, de un amor nunca satisfecho para la escritora, pero también la revelación del poder de los sentimientos: “Mi madre nunca habló de ese hijo. Nunca se quejó. Nunca habló del registrador de armarios a nadie. Esta maternidad fue como un delito. La mantenía oculta. (…). No sabía, decía, que podía esperarse eso de un hijo, tal intuición, una ternura tan profunda”. (Duras, 1997:100). La infancia y adolescencia de Marguerite Duras están marcadas por el exotismo del paisaje, la libertad en la que crecen y la desesperación o locura de la madre, que acontece cuando pierde todos sus ahorros en la compra de unas tierras que se inundaban con gran facilidad, con la crecida

de las aguas, y en las que ninguna cosecha era posible. El gobierno vietnamita había autorizado estas ventas, por lo que la furia de la madre era perfectamente implacable y comprensible. Esta experiencia será recreada por Marguerite Duras en su libro *Un dique contra el Pacífico*, evocación de los días de infancia y de la lucha de la madre contra una vida hostil y devastadora. En el año 1932, parte para Francia, donde estudia Derecho, Matemáticas, y Ciencias Políticas. Nunca regresará a Saigón. Colaboró con la resistencia francesa durante la segunda guerra mundial y militó en el partido comunista, hasta su expulsión en 1955 por discrepancias de pensamiento. Murió el 3 de marzo de 1996, a los ochenta y dos años de edad, acompañada de su último amante.

*Yo soy alguien que nunca volverá a su país natal*, (Duras, 1988: 69) y, sin embargo, es de ahí, de ese lugar salvaje donde el tiempo está estancado y no se suceden las estaciones, de esa infancia desheredada y espléndida a la vez, de donde procede la fuerza de la escritora, de donde extrae una y otra vez frases y palabras para re-escribir su historia: *El amante*, *El amante de la China de la Norte*, *El cine Edén*, páginas infinitas que sitúan a la autora en el centro de su vida, en el punto de partida donde se toma conciencia de que se tiene que escribir, es decir, volver al origen: “La historia de mi vida no existe. Eso no existe. Nunca hay centro. Ni camino, ni línea. Hay vastos pasajes donde se insinúa que alguien hubo, no es cierto, no hubo nadie.” (Duras, 1997: 149). La escritura tendrá el poder de exorcizar, de volver sobre el pasado, lo vivido y lo que se ha olvidado:

> En las historias de mis libros que se remontan a la infancia, de repente ya no sé de qué he evitado hablar, de qué he hablado, creo haber hablado del amor que sentíamos por nuestra madre pero no sé si he hablado del odio que también le teníamos y del amor que nos teníamos unos a otros y también del odio, terrible, en esta historia común de ruina y de muerte que era la de nuestra familia, (…). Lo que ahí ocurre es precisamente el silencio, ese lento trabajo de toda mi vida (Duras 1997: 36).

*El amante* no sólo evoca el descubrimiento del erotismo y del placer sexual –temas que aparecen también tratados en otros textos suyos y especialmente desarrollados, según mi opinión, en *El hombre sentado en el pasillo* y *El mal de la muerte*)- ni la infancia maldita, la locura y la muerte, en esta novela el tiempo ocupa un lugar importante, el tiempo transcurrido y el tiempo de la escritura parecen haber borrado las distancias para encontrarse en el texto. Marguerite Duras tenía quince años y medio cuando conoció a su amante chino, tendrá setenta cuando escriba la historia. La tensión dramática se percibe de principio a fin, porque a pesar de la distancia escribir

implica correr riesgos: “El suicidio está en la soledad de un escritor. Uno está solo incluso en su propia soledad. Siempre inconcebible. Siempre peligrosa. Sí. Un precio que hay que pagar por haber osado salir y gritar”. (Duras 1994: 33). Quizás para salvarse, para mantenerse segura en la escritura, en ciertos fragmentos (aquellos relacionados con los momentos de mayor intimidad con el amante), la autora se refiere a sí misma en tercera persona, y así viene a ser “la pequeña”, “la muchacha”, “ella”, en sustitución del pronombre personal de primera persona con el que arranca el relato. Otras veces, en relación con la madre, ésta pasa a ser “una mujer” o “esa mujer”, mientras que la narradora es “la hija”. En otros pasajes, sin embargo, destaca el uso del presente simple en contraste con los tiempos verbales en pasado, con el propósito de acercar la historia, de atraerla hacia sí, de vivirla de nuevo aquí y ahora.

El trabajo del tiempo aparece reflejado simbólicamente en el rostro de la muchacha, anunciando la escritura, la destrucción y el deseo: un rostro que ha envejecido prematuramente y que recuerda al rostro de Pizarnik marcado por las huellas de la escritura: “Le envío una foto: las ojeras señalan e indican el proceso de monstruificación por el que pasa toda poetisa que se precie” (Ostrov, 2012:82). En *El amante*, la autora dice que comienza a escribir en un entorno hostil; podríamos añadir que, en esta historia, se comienza a escribir al mismo tiempo que se comienza a amar, a sentir, a destruirse. El cuerpo, en este caso a través del rostro, actúa como soporte donde se escriben e inscriben todas las emociones:

> Ahora comprendo que muy joven, a los dieciocho, a los quince años, tenía ese rostro premonitorio del que se me puso luego con el alcohol, a la mitad de mi vida. El alcohol suplió la función que no tuvo Dios, también tuvo la de matarme, la de matar. (…). A los quince años tenía el rostro del placer y no conocía el placer. Ese rostro parecía muy poderoso. (…). Para mí todo empezó así, por ese rostro evidente, extenuado, esas ojeras que se anticipaban al tiempo, a los hechos (Duras, 1997: 16).

A lo largo de su trayectoria, Marguerite Duras reflexionó constantemente sobre el hecho de escribir, algunas de estas reflexiones se han publicado en *La vida material* y en *El mundo exterior*, pero en *Escribir* no sólo se percibe la presencia de la escritura, sino también cómo se ha desarrollado su proceso creativo, la lucha con las palabras, con el alcohol, la necesidad de disponer de un lugar para la escritura. Marguerite Duras hará de su casa de Neauphle (y posteriormente de su casa de Trouville) la casa-cuerpo donde podrá crear:

> La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. (…). La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De esta luz reflejada del estanque. He necesitado veinte años para escribir lo que acabo de decir (Duras, 1994:19).

Nieves Ibeas Vuelta, en su artículo "La palabra de las mujeres en la literatura francesa", opina que la casa de Neauphle actúa a modo de útero mayor que acoge a la escritora a modo de refugio "para preservar su soledad y hacer posible la creación". (Ibeas Vuelta, 2000: 70). Ahora bien, hemos visto que asumir la soledad de la escritura implicaba correr algunos riesgos. Para Marguerite Duras, ese riesgo tiene que ver con su adicción al alcohol, a la autodestrucción, porque la escritura es también "ese deseo de carne fresca, de matanza, de marcha, de consumación de la fuerza. Es también esa ceguera" (Duras, 1994: 276). Marguerite Duras comenzó a beber muy joven, incitada por su madre, quien le decía que en el norte de Francia a las chicas delgadas se les daba cerveza para engordar. Marguerite no engordó, pero bebía para complacerla y así fue como su cuerpo poco a poco se habituó al alcohol, siéndole diagnosticada una cirrosis hepática a la edad de cincuenta años (Adler, 2000: 454). Tras superar dos graves crisis etílicas, Duras habla del alcohol como un sustituto de Dios, un consuelo, el recuerdo de la violencia sexual. Bebe despacio, sin estar borracha nunca, sintiéndose a sí misma inalcanzable (Duras, 1988:22). Para Duras, la soledad de la escritura se puede soportar bebiendo, a pesar de que beber sea una amenaza real de muerte:

> En este momento, me acuso de escribir, porque cada vez es así después de los libros. Y si es para caer enseguida, para caer enseguida en el estado en que estoy, no vale la pena escribir. Si no puedo asumir esto, sin caer en el peligro de beber, no vale la pena que escriba, es lo que me digo algunas veces, como si pudiera aguantarme. También es este el estado peligroso (Duras, 1988:155).

Dos fuerzas antagónicas, devastadoras, luchan entre sí: la creación y la autodestrucción. Precisamente en *Emily L*, una de sus novelas favoritas y con claros tintes autobiográficos, el personaje central es una misteriosa poeta que renuncia a la escritura creyendo haber extraviado su mejor composición, un poema que hablaba sobre la luz en las tardes de invierno. Ahora Emily L surca los mares malasios en compañía del Captain, su marido, tomando el sol y con un vaso de bourbon constantemente asido a su mano, lejos del mundo y de sí misma. Ya no es Emily L, es la Mujer del Captain, su sombra, su compañía. En efecto, escribir es un estado peligroso porque la creación

tiene un potencial destructivo, pero desterrar la escritura para quienes poseen su don supone, paradójicamente, una muerte en vida. En *Emily L*, Duras da algunas claves para sobrevivir al poder de la escritura y a la devastación de la creación: arrojar la escritura fuera de sí, maltratarla, escribir sin corrección, según cada persona y el momento que atraviese. Al alcanzar los resortes íntimos de la personalidad, el arte, la escritura, se convierten en empresas apasionantes y arriesgadas. La fuerza del cuerpo parece ser determinante para enfrentarse al proceso creativo y poder regresar: "No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abordar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que se escribe". (Duras, 1994: 26).

A diferencia de Pizarnik, Duras habló siempre de sí misma escribiendo sobre otras mujeres; tal vez la diferencia entre salvarse o sucumbir sea tan pequeña que consista en decir "la muchacha" o "la hija" en lugar de decir "yo", escollo insalvable de la poesía. Tal vez la casa-útero, la casa de la escritura, proteja, en su apuesta, al cuerpo de Duras a la hora de luchar por las palabras. Frente a la casa durasiana, el Palacio del Vocabulario, la Casa de Citas de Pizarnik, aunque proyectos literarios, revelan su fragilidad de papel y tinta. Pizarnik buscó poemas donde guarecerse, palabras en las que habitar, fue más allá del lenguaje. Más que personajes, encarnó a su personaje en el sentido literal de Artaud: el verbo se hizo carne. Su apuesta literaria demuestra una vez más que para escribir ciertas cosas, para hablar de ciertos lugares, de algún dolor, no sólo es precisa alguna muerte en el corazón, sino que además no basta. Para escribir lo que escribió Pizarnik también se necesita ser más fuerte que las palabras. Los límites de la escritura, sus riesgos, placeres y delirios son como los de la vida misma.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, C., *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega, 2001.

Adler, L., *Marguerite Duras*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Duras, M., *El mundo exterior*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994.

Duras, M., *Escribir,* Barcelona, Tusquets, 1994.

Duras, M., *El amante*, Barcelona, Tusquets, 1997.

Duras, M., *Emily L*, Barcelona, Tusquets, 1995.

Duras, M., *La vida material*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.

Gadamer, H.G., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1991.

Gilbert, S.M. y Gubar, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX.*

Ibeas Vuelta, N., "La palabra de las mujeres en la literatura francesa", *Escribir en femenino*, Beatriz Suárez Briones et al. (eds.), Barcelona, 2000.

Kristeva, J., Sol Negro. Depresión y melancolía, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

Ostrov, A., (ed.), Alejandra Pizarnik/ León Ostrov. *Cartas*, Universidad Nacional de Villa María, Eduvim, 2012.

Perez Rojas, C., "A propósito de Alejandra Pizarnik. Creación, locura y retorno", Cauce: Revista de filología y su didáctica, 26 (2003), pp. 391-414.

Piña, C., "Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik", Arrabal, 5-6, (2007), pp. 173-183.

Pizarnik, A., *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2001.

Pizarnik, A., *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002.

Pizarnik, A., *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.

Tsvietáieva, M., *Confesiones*, Barcelona, Galaxia Gutenbert, 2009.

Vila-Matas, E., *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2004.

## PODER RELIGIOSO Y PODER CIVIL EN EL TEATRO DE ELENA BONO

*Fausto Diaz Padilla*
*Universidad de Oviedo*

ABSTRACTS
Desde una óptica esencialmente cristiana Elena BONO en algunas obras de ambientación histórica y con personajes perfectamente individualizados –el emperador Carlos V, Juana de Arco o Gian Andrea Doria- la cuestión de la coexistencia del poder civil y del poder religioso. En todos los supuestos planteados el poder espiritual de la jerarquía eclesiástica trata de suplantar al poder político valiéndose de las creencias religiosas de los poderosos. Creencias que se basan en dos principios básicos: la nulidad de la existencia terrenal y la salvación del alma. Con ambos principios se reconoce implícita y explícitamente la supremacía de la autoridad de la Iglesia y, en consecuencia, la del poder religioso sobre el poder terrenal o civil.

From an essentially Christian point of view, Elena Bono in some works of historical setting and with perfectly individualized characters –emperor Charles V, Joanne D'Arc or Gian Andrea Doria- arise the question of the coexistence of civil power and religious power. In all proposed postulations, the spiritual power of the ecclesiastical hierarchy tries to supersede political power, making use of religious beliefs of the most powerful. These beliefs are based in two basic principles: the nullity of the earthly existence and the soul's salvation. With both principles, it is acknowledged both implicitly and explicitly the supremacy of Church's authority and, accordingly, the supremacy of religious power over earthly or civil power.

KEYWORDS
Elena BONO, civil power, religious power, spiritual power, divine will, state reason, acceptance of divine will.
Elena BONO, poder civil, poder religioso, voluntad divina, razón de estado, aceptación de la voluntad divina.

Elena BONO es una escritora profundamente cristiana, de un cristianismo que hunde sus raíces en la creencia popular, simple, que se transmite de padres a hijos y que se va configurando en la mente de cada creyente desde su más tierna edad. Ella confiesa en "*Come e perchè ho cominciato a essere cristiana*" que uno de los primeros recuerdos, si no el primero, de los que tiene conciencia se remonta a la edad de tres años y se refiere a las explicaciones que, en brazos de su padre, recibía de éste sobre las escenas del Vía Crucis, en las iglesias de Recanati sobre las que ella preguntaba una y otra vez. Las escenas de dolor, de sufrimiento, de la Pasión de Cristo quedaron tan grabadas en su mente, en ese momento "mítico" de la infancia de conformación de su personalidad, que condicionarán su modo de ser cristiana pues su "*cristianismo se basa*

*en la igualdad AMARE=SOFFRIRE, como ha hecho Jesús que con sus llagas ha redimido el mundo*". Es decir, fe como sufrimiento y servicio a los demás.

Siendo joven su fe la lleva a desear entrar en religión haciéndose monja. Sin embargo, fue desaconsejada por su confesor quien, conociendo su predisposición por la escritura, por la literatura, consideró que el silencio del claustro no era el destino de su voz, de su palabra. En este sentido Elena BONO concibe su obra literaria como su misión de servicio a Dios en este mundo y se identifica con el prólogo del Evangelio según S. Juan: "*En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios…*". O sea, Dios es la "palabra", la inspiración que le dicta lo que ha de *escribir*. Ella lo manifiesta así: "*No habría escrito nunca ni una línea si no bajo el dictado de alguien que está muy en Alto*". Esa es la "Voz" que ella escucha y que transmite: "…*desde siempre me presenta los personajes y yo tengo la tarea de descifrar sus pensamientos, las diferentes lenguas en que se expresan y después transcribirlas*". Y, en efecto, sus obras rezuman pasajes y enseñanzas de los Evangelios que, desde pequeñita, fue uno de sus libros de cabecera.

Para Elena BONO el cristianismo es la piedra angular de la civilización humanista de Europa y del mundo. Sin él no se entendería la cultura occidental pues da respuestas a todos los interrogantes que sobre la existencia se plantearon los grandes pensadores griegos y latinos desde Platón a Séneca, pasando por Virgilio que profetizó la llegada del Mesías como intuyó Dante en la *Divina Comedia*. Y cómo sin el cristianismo la cultura occidental no habría tenido lugar y cómo desde él se explican las grandes obras en estos dos milenios.

Las obras teatrales de Elena BONO están traspasadas por la doctrina cristiana, por las cuestiones esenciales que preocupan al ser humano tales como ¿de dónde se viene? ¿a dónde se va? ¿para qué se está en este mundo? Cuestiones a las que ella trata de dar una respuesta desde las enseñanzas de los Evangelios y de la doctrina de la Iglesia. Ahora bien, procura desligar Iglesia de la Jerarquía eclesiástica a la que, sin embargo, no censura con tonos agrios. Al igual que algunos de los personajes de sus obras –Carlos V, Juana de Arco, Gian Andrea Doria, D. Juan Tenorio- vive su fe de una forma agónica, de momentos de fuerte duda sobre los designios inescrutables de Dios, en particular sobre la salvación de unos y la condena de otros.

A lo largo de la historia de occidente, desde la supuesta "donación" de Roma por parte del emperador Constantino -cuestionada jurídicamente por Dante en el *De Monarchia* y después demostrada falsa al probarse que el latín en que estaba escrita era

posterior a la época constantiniana- hasta la Ilustración Francesa, los poderes político y religioso habían caminado de la mano, casi siempre con prevalencia del religioso aunque con momentos de “rebelión” del poder político. En efecto, hasta el último tercio del siglo XVIII, desde los albores del Medioevo el poder religioso prevaleció casi siempre sobre el terrenal: Los Sacros Romanos Imperios –el Franco y el Germánico- con la coronación de los emperadores por el Papa, el debate sobre el origen del poder con la teoría del sol y de la luna, debate en el que participará Dante con la teoría de los dos soles, las cruzadas, etc. Poder papal que se imponía en ocasiones acompañado de duras penitencias, como el caso de Enrique IV y la penitencia de Canossa. No obstante, en épocas puntuales hubo momentos de predominio del poder político sobre el eclesiástico: la conocida como “cautividad de Avignon” en el siglo XIV con el papa Clemente V. Pero es a comienzos de la Edad Moderna y, más concretamente, en la época de Carlos V cuando una parte del poder político se subleva contra el religioso: Los príncipes alemanes –Martín Lutero y el Protestantismo-, Enrique VIII de Inglaterra –Anglicanismo-, y después el Calvinismo y otras sectas menores que se formaron en el centro de Europa.

Y es en el período que va entre el final de la Edad Media y comienzos de la Moderna en el que Elena BONO sitúa la acción de algunas de sus obras más representativas de ambiente histórico. Éstas son: *La grande e la piccola morte*, situada cronológicamente en mayo de 1430 en vísperas del martirio de Juana de Arco; *El entierro del Rey* de la *Saga di Carlo V e di Francesco I*, en agosto de 1558, vísperas también de la muerte del emperador; y *L’ombra di Lepanto* en octubre de 1576 y también en el momento de la agonía de su protagonista. Es decir, en los años en que el poder religioso era cuestionado abiertamente desde el ámbito político y cultural.

En las tres piezas teatrales citadas la dramaturga plantea esa disputa entre ambos poderes y las repercusiones que para la salvación de su alma creen los protagonistas que puedan tener. En ellas Elena BONO refleja con fidelidad el ambiente religioso de respeto al dogma de la Iglesia y las dudas que genera no actuar conforme a los preceptos de la fe cristiana y conforme a la voluntad del Papa. Y las dudas que se les plantean a los protagonistas sobre la obediencia al poder eclesiástico –como el caso de Juana de Arco al obispo Cauchon- o el dilema entre la acción de gobierno y la obediencia al Papa por parte del emperador Carlos V. En ambos casos actuaron en conciencia aun a riesgo de ser condenados al infierno: ambos acaban viéndose en él, en el infierno.

Ahora bien, ¿de dónde procede la supremacía del poder religioso, aunque habría que decir mejor "eclesiástico", sobre el civil? ¿En qué valores o creencias se fundamenta? Esa supremacía se basa en el concepto mismo de la vida desde la fe, concepto que nace de la dualidad de cuerpo y alma del ser humano. Es decir, de la dualidad de la vida perecedera –la del cuerpo- y la vida eterna –la del espíritu-. Concebida de esta manera la existencia desde la fe, la vida terrenal es sentida como el momento de preparación para alcanzar la otra vida. O sea, lograr la salvación del alma. En consecuencia la máxima que guía las acciones del creyente en esta vida es que "nada importa si se pierde el alma". La vida terrenal así es el "valle de lágrimas" en el que el ser humano ha de expiar sus culpas, empezando por el pecado original. Y esta creencia persiste mientras la fe predomina sobre la razón. A medida que ésta suplanta a aquélla esos dogmas o principios religiosos incuestionables hasta entonces empiezan a ser refutados; primero con los movimientos protestantes o anglicano, y más tarde con la Ilustración.

La supremacía de la vida del espíritu sobre la del cuerpo, y la consecuente preocupación por la salvación del alma, determina la adecuación de los comportamientos tanto individuales como colectivos a *la voluntad divina*.

Pero ¿cómo se expresa la voluntad divina? Mediante los dogmas de la Iglesia y la interpretación de los mismos por parte de la jerarquía eclesiástica y en particular del Papa en cuanto representante de Dios en la tierra. La consecuencia lógica de esta teoría sobre la voluntad divina es la supremacía del poder religioso sobre el político, que es lo que se refleja en las citadas obras teatrales de carácter histórico de Elena BONO.

La obsesión de los protagonistas de esas obras es *la salvación del alma* y *la aceptación de la voluntad divina* es el medio para alcanzarla. El emperador Carlos V realiza la pregunta más convincente y repetida:

*A che serve all'uomo guadagnare tutto il mondo e perdere l'anima sua*?

La justificación de ese ideal se debe a que *la fugacidad del tiempo* y *la nulidad de las cosas terrenas*, de las cosas perecederas, hacen que la vida presente, terrenal, carezca de valor si no está encaminada a ese fin último. Ése, y no otro, es el consejo que el Emperador Carlos V da a su hijo D. Juan de Austria, momentos antes de morir: "*…Guardate come tutto passa in un soffio. Non esiste nulla che duri sulla terra. Pensate solo a servire quel Dio vi ha creato, qualunque cosa Voi facciate. Servite sempre Gesù Cristo morto per noi. Promettete, figliolo*".

Preocupación obsesiva también en la figura de Juana de Arco es la salvación de su alma. Toda su vida, todas sus gestas, han perseguido como objetivo primero y último la salvación. Por eso pregunta horrorizada al Obispo por qué busca la pérdida de su alma: "*Volete perdere la mia anima. E anche la vostra. Perché perché?*". Pero el Obispo, acostumbrado a jugar con la fe de los creyentes en beneficio propio, no duda primero en "demostrar" a Juana que toda su vida ha sido un engaño en cuanto a la salvación del alma, ya que sus ideales tienen origen en el pecado y no en la virtud, pues lo que ella cree visiones del Arcángel S. Miguel son en realidad fruto de la tentación del Maligno, del "*angelo nero*", a quien acusa de haber servido y seguir sirviendo. Y después le aconseja que si desea salvar su alma debe seguir los consejos de obligado cumplimiento que le da, en particular la "mortificación", o sea, la sumisión total: "*Colla mortificazione, Giovanna, guadagnerai l'anima tua*".

SUMISIÓN A LA VOLUNTAD DIVINA

Porque, en efecto, el medio para alcanzar la salvación del alma es la sumisión absoluta a *la voluntad divina*. Sumisión tanto más acentuada cuanto menor es la capacidad volitiva del personaje como, por ejemplo, Fra Mansueto en *El entierro del Rey* de la *Saga di Carlo V e di Francesco*. Entre los protagonistas de las obras de ambientación histórica el menos volitivo, pues carece de personalidad y carácter es, sin duda, Gian Andrea Doria. Todo lo confía, incluso los actos más comunes como la posible visita a sus súbditos del valle, a la voluntad divina: "*Chi sa? Può darse. Se Dio lo vòle*". Pero también ante el acto trascendental de la muerte repite las mismas palabras: "(chiudendo gli occhi) *Chi lo sa. Se Dio vòle.* E mi par d'ora in ora udire il messo – che Madonna mi mande a sé chiamando". Ambos parlamentos están presididos por la duda, por la inseguridad del personaje carente de capacidad decisoria, o sea, de voluntad firme, y rematados por la frase introducida por la condicional *se* que liga su destino a la voluntad divina. Son parlamentos que reflejan un cierto fatalismo del protagonista: no puede ni quiere rebelarse a los designios de Dios. Su actitud oscila entre el fatalismo y la resignación a la voluntad divina. Tanto que, consciente de que su hora está llegando, expresa su deseo no con palabras propias sino con los versos del Petrarca: "E mi par d'ora in ora udire il messo…". Se trata, pues, de un personaje no volitivo, inseguro, incapaz de tomar cualquier decisión. Es un no-ser. Él mismo es consciente de su condición de indecisión absoluta cuando afirma de sí mismo: "*Non sono **un vinto**, voi mi direte. Ma nemmeno **un vincente***". Es decir, no es nadie. Indecisión que le lleva a dudar de su propia existencia, negando realidad a su vida: "*Io*

*sono* ***metà morto*** *e* ***metà vivo****: uno che fa le cose e non li importa delle cose e di niente*".

Cuán lejos está esa actitud de la del condottiero Castruccio Castracani quien, aun delegando el presente y el futuro en los designios de la divinidad se muestra decidido, de firme voluntad para quien la aceptación de la voluntad divina significa un refuerzo de su propia voluntad. Y así lo proclamaba en su armadura: "... *sullo davante dell'armatura: ELLI È QUEL CHE DIO VOLE, e sullo retro: ELLI SARÀ QUELLO CHE DIO VORRÀ*".

Tanto el emperador Carlos V como Juana de Arco también son personajes que se someten a la voluntad de Dios en aras a la salvación del alma pero, a diferencia de Gian Andrea Doria, son personajes volitivos: tienen voluntad propia, toman decisiones en cuanto a su actividad política que no siempre concuerdan no ya con la voluntad divina, sino con la voluntad de la jerarquía eclesiástica, aun a riesgo de ser condenados.

Sin lugar a dudas el emperador Carlos V es el que muestra una voluntad decidida en su acción de gobierno, probablemente porque es el que tiene el mayor poder, un poder terrenal casi ilimitado. Es consciente de todos sus actos y cómo en más de uno hubo de oponerse a la voluntad del Papa porque debía poner por encima los intereses del Imperio sobre la voluntad papal[1] y que hubo de actuar como actuó porque era necesario y que, incluso, volvería a hacer lo mismo[2].

Por la persecución de su sueño imperial, que al final resultó ser un sueño fallido, ha arriesgado la salvación de su alma[3]. Es la amarga conclusión de quien se siente fracasado en la vida y con dudas sobre su salvación. Más que dudas casi certezas, cuando reclama para sí una condena eterna pero lejos de la presencia del Papa, al que también considera condenado: "*Non voglio l'eternità con lui. Voglio un inferno a parte. Essere solo Cesare…*". Sin embargo, al final, cuando está delirando y a punto ya de fallecer le queda la esperanza en el juicio divino, en el que se manifieste la voluntad divina por encima de la de sus representantes en la tierra, o sea el Papa y la jerarquía eclesiástica: "*Noi dobbiamo fare silenzio, perché tra poco parlerà Dio*", pues como afirma a continuación siempre tuvo como norma de conducta la defensa de la fe: "*ho combattuto sempre per Cristo, anche se malamente*".

---

[1] *"…il sacco di Roma …* ***i no*** *…* ***i molti no al Papa****"*

[2] "*Ma da ultimo giungo sempre a una conclusione: che era* ***ciò che bisognava fare****. E che rifarei lo stesso… Non vedo cosa altro*".

[3] *"E io per questo sogno …* ***io rischio l'anima mia****"*

Ese contraste entre actuación en la vida terrenal y aspiración a la salvación se da en el interior de cada ser humano ya que responde a la dualidad de cuerpo y alma. O sea, una parte que tiende al aspecto corporal con todas sus limitaciones y vicios, que pretende imponer su voluntad sobre todo, y la otra al espiritual, sumisa, que tiende al bien. Por eso el emperador aconseja "enterrar" la parte prepotente, que es la negativa que él califica como "el rey", que todos llevamos dentro y al que es necesario "enterrar" para que aflore la parte positiva de cada uno[4], la parte espiritual alejada de los intereses terrenales.

Al igual que el emperador Carlos V y a diferencia de Gian Andrea Doria, Juana de Arco es también un personaje volitivo, tiene voluntad propia y ha tomado decisiones que, frecuentemente, no han coincidido con los intereses de la jerarquía eclesiástica, en particular con los del obispo Cauchon, y que al final la han conducido al final trágico –la hoguera- que la espera. Y al igual que el emperador sólo se somete a la voluntad de Dios, no de los hombres, como reitera en cada vez que tiene ocasión.

Varios son los momentos en los que Juana reitera su voluntad y decisión ante sus dos antagonistas, el Obispo y la Bruja. El Obispo utiliza la sumisión a la voluntad de Dios como coacción para doblegar la resistencia de Juana, incluso preguntándoselo directamente: "*Accetti il volere di Dio*, *Giovanna*? A lo que Juana responde afirmativamente, como más adelante aceptará su destino por "voluntad de Dios": "*Se Lui mi vuole, io* ***lo voglio sempre***. ***Cos'altro posso volere****?Cos'altro?"* Es decir, no concibe su vida si no es aceptando los designios de Dios.

La actitud de la Bruja en relación a la voluntad de Dios es opuesta a la del Obispo en cuanto que no la reconoce y, en consecuencia, no trata de usarla como coartada contra Juana. Al contrario se ríe de la divinidad y de la sumisión de Juana a Ella. No obstante, la Doncella de Orléans muestra ante ella su acatamiento a los designios de Dios, sin manifestar la más mínima rebeldía: "*Ci abbiamo la morte da spartire tu e io. Tu pigli il mio posto, io il tuo; un'altra morte io… Ma* ***sia come Dio vuole***". La sumisión a la voluntad divina es tal que llega a aceptar la condena de su alma al infierno si es Dios quien así lo quiere a cambio de la salvación del alma de la Bruja[5].

Tanto en el emperador Carlos V como en Juana late la duda, casi el convencimiento, de que su vida ha sido un fracaso en cuanto que no han conseguido los

---

[4] *"È il re che in tutti bisogna seppellire …"*

[5] "*O mio Dio … Tuttto mi hai tolto tu … L'anima mi restava. E io la getto… la getto per la sua, di questa che ride… E se diverso non si può fare, dammelo a me, l'inferno. Dio Dio mio, dove sei?*

objetivos que se trazaron en la vida y, sobre todo, el relativo a la salvación del alma. Como Gian Andrea ambos personajes, Carlos y Juana, son conscientes de que sus vidas han fracasado porque no han conseguido los objetivos a los que habían dedicado su vida: la unificación del mundo cristiano por parte del emperador[6] y alcanzar la salvación eterna por medio de la lucha a favor de los derechos legítimos de su rey en el caso de Juana que, al final, incluso pierde su "derecho" a una muerte digna. Es lo que le echa en cara la Bruja: "*Nè morta nè viva, nè santa nè diavola. Non hai concluso niente,* ***non sei niente***". Como en Gian Andrea late en ellos un sentimiento de frustración y, en cierto modo, un lamento de injusticia porque el destino de cada cual está predeterminado por Dios desde el principio de los tiempos, antes del nacimiento de cada uno[7]. O la dualidad por la no sumisión a la voluntad divina, o no sumisión de manera absoluta[8]. Es la duda esencial sobre la justicia y bondad divina: si Dios conoce desde siempre la condena de un alma ¿cómo crea seres, almas, que sabe que están condenadas de antemano? Duda existencial y teológica que puede hacer perder la fe en la doctrina de la Iglesia. Se trata de un tema muy querido por la literatura española del Siglo de Oro: es el tema del libre albedrío y de la salvación del alma.

LA JERARQUÍA ECLESIÁSTICA, INTÉRPRETE DE LA VOLUNTAD DIVINA

En el ambiente social de la época en que se sitúa la acción de estas tres obras el creyente todo lo remitía a la salvación del alma por medio de la sumisión absoluta a la voluntad divina, la consecuencia lógica era que la Iglesia como institución, y en particular la jerarquía eclesiástica encabezada por el Papa, se erigieran en intérpretes de la voluntad divina. Es decir, voluntad divina transformada en humana pero a la que todos se sometían. En caso de no obediencia el creyente se arriesgaba a una doble pena: la material y espiritual. Para el poderoso la pena material podía suponer la pérdida del poder al levantar el Papa o el Obispo el voto de fidelidad de sus súbditos, y para el no poderoso la muerte al ser acusado de hereje. La pena espiritual era común al poderoso y al débil ya que se refería a las penas del infierno, como temen Carlos V y la Bruja e, incluso, la propia Juana[9]. Ése es el motivo por el que Fra Mansueto se horroriza cuando

---

[6] Carlo: "*Io che volevo unificare tutta la terra in un Impero universale…*"

[7] La Strega reprocha a Juana su fe, precisamente porque Dios ha sido injusto con ella desde antes de su nacimiento y le ha hecho llevar una vida desgraciada y una vida eterna de condena: "*E sempre amando e sempre piangendo, un posticciono all'inferno me lo preparava fin d'allora. E in pancia a mia madre mi ci ha mandata;* ***non l'ha fatta, no, abortire, il tuo buon Dio****"*.

[8] "*…* ***questa condanna già scritta****… questo specchio non so se della mia anima divisa o del modo infernale…*"

[9] Carlo: … "*Voglio un inferno a parte*".
La Bruja: "*Ci debe essere un inferno sì!*

el emperador le confiesa su negativa al Papa, su no obediencia: "*Dicesti nòne allo Papa? ... Ma tu vuoi ire allo sprofondo*". En la simplicidad de su fe, que sólo persigue estar a bien con Dios para salvar su alma, el principal voto es la obediencia. Su propio nombre "Mansueto" ya hace referencia a ella. Con la obediencia ciega al prior, al que reconoce la superioridad religiosa e intelectual, él no se confunde nunca pues carece de responsabilidad alguna, la responsabilidad es del prior[10].

Habituada a detentar el poder la jerarquía eclesiástica lo ejerce impúdicamente. El personaje más representativo de ello es el obispo Cauchon de "*La grande e la piccola morte*". Este obispo es el único personaje eclesiástico en las obras teatrales citadas de Elena BONO, y por ello es a través de él que la autora lleva a cabo una exposición del uso de la religión y de las creencias en ara del poder y de la sumisión de los creyentes, sean poderosos o humildes. El Obispo se identifica con la Iglesia llegando a afirmar que "*io sono la Chiesa*". Esa identificación, más que representatividad, hace que se crea en todo su derecho de:

a) Interpretar de manera "correcta" y adecuada a sus intereses las Sagradas Escrituras. Y ello porque están en latín y los clérigos son los únicos capacitados para entenderlo. El que los libros sagrados no estén en lengua vulgar tiene como finalidad la exclusividad de su lectura e interpretación por parte de los clérigos al tiempo que les confiere una mayor autoridad de cumplimiento a su interpretación. En este sentido se han de entender las constantes citas en latín de los textos sagrados que el obispo pronuncia cada vez que quiere refrendar su autoridad. Convencido de su superioridad intelectual le indigna que una ignorante como Juana trate de rebatirle su argumentación[11]. Y le indigna por varias razones: porque ella, como mujer, no pertenece ni puede pertenecer a la jerarquía eclesiástica y, por tanto, no está capacitada para darle lecciones sobre la interpretación de los libros sagrados. No está autorizada para ello pues es una pobre ignorante que ni siquiera sabe leer. Juana encarna al pueblo ignorante.

b) Decidir en lo que ha de creer o no el buen cristiano sobre todo en lo referido a la correcta interpretación de sus ideales. El ideal de justicia de Juana que le fue encomendado, según ella, a través de una visión mística del Arcángel San Miguel, el Obispo interpreta dicha visión mística no como tal, sino como tentación del Maligno

---

Juana: "*E se diverso non si può fare, dammelo a me, l'inferno*"

[10] Fra Mansueto: "*Esso sa. E se sbaglia, peggio per esso*"

[11] "*Parli a me dell'uso dei Libri Santi? Povera piccola guardiana di pecore… eretica da pagliaio,* ***io sono la Chiesa***"

que la ha hecho caer en el pecado de la herejía por el que puede ser condenada a la hoguera[12].

c) Aconsejar cuál ha de ser la norma de conducta. Aunque el creyente se siente obligado por su fe a respetar la voluntad divina y a obedecer por "norma" los preceptos de la Iglesia, si alguno trata de oponerse a los designios de una autoridad eclesiástica, como Juana respecto al Obispo, éste impone su autoridad en nombre de Dios: "*Cancella del tuo animo e nella tua persona tutto ciò che non sia la sola la pura la semplice Norma*". Y el Obispo justifica su mandato afirmando que Dios es la Ley pues es el que crea las reglas y nada ni nadie puede oponerse a sus designios[13].

d) La autoridad, que la jerarquía eclesiástica se arroga sobre todos los creyentes por ser delegada de la autoridad divina, se manifiesta tanto en el ámbito puramente de los preceptos de la Iglesia como en el puramente terrenal pudiendo decidir sobre la vida y la muerte de quien juzgan como hereje. Ahora bien, la autoridad se ejerce siempre en beneficio de los propios intereses no dudando en eximir de su cumplimiento, o incluso obligando a la dispensa de su cumplimiento. Tal es el caso del cumplimiento o no de los votos de castidad y de no contraer matrimonio por parte de Juana, de los que es dispensada por el Obispo casi a la fuerza[14].

Pero, sobre todo, la autoridad de la jerarquía eclesiástica se manifiesta en su aspecto de poder terrenal pudiendo decidir sobre la vida y la muerte de las personas: "*Tu e il tuo re Carlo –ricordi?- mi scacciaste un giorno da Beauvais mia legitimia sede apostolice confirmata, ma oggi* ***io Pietro vescovo***, ***tuo giudice***, *che potrei inviarti* ***al rogo*** *in virtù di* ***regolare sentenza***". En este parlamento del Obispo se sintetiza el poder de vida y muerte de la Iglesia sobre el creyente. Y, además, actuando de acuerdo con las leyes humanas que, según la interpretación eclesial, proceden de las divinas. Toda su religión es el ejercicio del poder.

LOS DOS PODERES: RELIGIÓN Y RAZÓN DE ESTADO

La organización eclesial y la política tienen en común que son poderes, y les guía un mismo objetivo: mantenerse en el poder. Porque sin el poder una y otra carecen de entidad. Por eso religión y política se sustentan mutuamente aunque a lo largo de la

---

[12] "*Il Tentatore… L'angelo nero cogli occhi di diamente.* ***Lui, solo hai amato e servito****. E l'ami ancora. L'hai nel cuore. Te lo vedo in fondo agli occhi*".

[13] "*Dio è ferrea legge, soltanto legge.*" Y "*Dio non crea una regola per violarla. Dio è norma e legge*".

[14] "*… io non sono da sposare… io ho fatto voto. – Cauchon: Noi te ne scioglieremo… ho compassione di te: nulla desidero se non aiutarti a prendere la mano che Dio ti tende. Resto nemico del tuo peccato, non della tua inferma, ignuda umanità*".

Historia hayan existido momentos puntuales de desencuentro. En algunos dramas de ambientación histórica Elena BONO trata del poder político y de su relación con el poder religioso desde la óptica cristiana de las épocas históricas en que se desarrolla las acciones de las obras. Es decir, las consecuencias que el ejercicio del poder político podría tener para la salvación del alma del gobernante. Por ello los protagonistas que detentan el poder por linaje reniegan de él. Tal es el caso de Gian Andrea Doria, el personaje que más sufre el poder, o del emperador Carlos V. El primero reniega del poder y por esa razón nunca lo ha ejercido, el segundo más bien se lamenta por haberse visto obligado a ejercerlo. El poder es considerado como una pesada carga o como un sueño.

**Pesada carga:** Ambos personajes consideran el poder, o sea su ejercicio, una *pesada carga* que han de soportar y de la que ansían deshacerse. Así se lamenta el emperador Carlos a Vittoria Colonna: "*... quel benedetto giorno che finalmente potrò deporre questo* ***fardello tanto pesante del potere***". De manera similar, aunque más poética, se expresa Gian Andrea Doria para quien el poder es una pesada capa, que él no ha querido, carga que por fuera se presenta lujosa, como de seda, pero por dentro es pesada como el plomo[15]. Pero, además, a la propia "pesadez" del poder se añaden sus limitaciones en cuanto a su actuación en el mundo, que le hace resultar una carga todavía más gravosa. Por eso su mayor deseo sería deshacerse de él[16].

**Sueño**: El poder es considerado también como una ilusión o un sueño que resulta ser una condena para quien lo detenta[17]. Pero es la sabiduría popular, por medio de Fra Mansueto, la que interpreta mejor la nulidad del poder, pues el mundo se rige por unas leyes propias y funciona independientemente de los gobernantes: "*…Voialtri comandatori chissà che* ***vi sognate*** *di fare e disfare, ma* ***lo mondo è sempre quello somaro*** *vecchio e scorticato e che cammina come puote, e lo giorno è giorno, e la notte è notte…"*. Además, muchas veces la acción de gobierno no resulta como la había proyectado el gobernante o no es interpretada por los demás con la finalidad que él la había proyectado, como se lamenta G. Andrea Doria: "*... perché quello che faccio riesce male, o riesce diverso da quello che volevo, o non è inteso nè apprezzato*". Por eso la sabiduría popular, de nuevo por boca de Fra Mansueto, disculpa al poderoso, al

---

[15] "*Me l'hanno messo addosso ch'ero infante … questo mantello… fòra de seta, dentro de piombo*".

[16] *"Ma lo mondo è spineto che ve afferra il mantello e che per liberarsene, besogneresse buttarlo via, questo mantello, che è* ***lo potere****, le dovizie, li onori…"*

[17] "*… Sì, forse* ***un sogno****, nulla di più. E io per questo sogno… per questa cosa diaria… io rischio l'anima mia*"

emperador Carlos V, por la desgracia de haber nacido rey[18], desgracia que puede tocar a cualquiera.

Según la actitud del protagonista en relación al ejercicio del poder, la autora lo enfoca desde diversas perspectivas:

1. La teorización sobre el poder político.
2. El ejercicio del poder político.
3. El sufrimiento de las consecuencias del poder político.

**Teorización del poder político:** Esta teorización se lleva a cabo en *L'ombra di Lepanto*, precisamente porque su protagonista es el menos político y, en consecuencia, el más reacio al ejercicio del poder. Con la figura de Gian Andrea Doria la autora traza los rasgos del modelo de político pero al negativo, es decir, posee las cualidades opuestas a las que se requiere a un buen político.

-La indecisión, la falta de acción: Gian Andrea es un indeciso, mientras que el gobernante debe ser un hombre de acción. Como su primo el marqués Antonio afirma hay que dar siempre la cara, tanto con los muertos como con los vivos, y denunciar los malos tratos, los desprecios sufridos[19].

-No llevar la iniciativa, ir a remolque de los acontecimientos, en vez de adelantarse a ellos para eliminar los aspectos negativos, porque la mejor defensa es un buen ataque[20].

-No trama, no hace intrigas para socavar el poder de sus enemigos. Su lealtad es su mayor indefensión pues es objeto de ataques de distintas partes[21].

Su primo, el marqués Antonio, considera que G. Andrea tenía que haber sido fraile o cardenal, pues no tiene ni espíritu ni aptitudes para la política, y así se lo dijo al abuelo de Gian Andrea[22].

En la concepción de la antítesis del político se aprecia el influjo, al negativo, del modelo de "Príncipe" de Maquiavelo a quien se cita explícitamente[23].

Por ese carácter noble y poco intrigante ha perdido también la batalla del buen nombre, de la fama, lo que hoy se denominaría de la "propaganda política". En efecto,

---

[18] "*A esso gli è tocata la mala ventura di nascere re. E che colpa tiene esso, poverello? A tutti poteva toccare*"

[19] "*O morti o vivi, **se deve sempre far qualcosa**, e non restare coe man in man. Se combatte, figgêa*".

[20] "*Bene ve sta se non capite che **la mêggio defensa è attaccare per primi***"

[21] "*Ma Gian Andrea **non semina discordie** a freddo! Troppo è **leale**!*"

[22] "*... lo tuo nepote Gian Andrea non è fatto, mainò, per questa **vita de briganti ch'è la vita política***"

[23] "*Certo, una testa forte della política lo vêgio Andrea, senza scrive i trattati de quello Machiavelli fiorentino!*"

acciones decisivas suyas han sido tergiversadas por sus enemigos como delito de alta traición o de vergonzante cobardía. Por los acuerdos con España y la injerencia de ésta en los asuntos de Génova fue acusado de traición a la patria por la plebe, cuando la realidad es que gracias a aquellos pactos salvó las leyes sobre la organización de Génova que había promulgado su abuelo[24]. Ésa y otras difamaciones sobre diferentes batallas navales en las que participó le han ido granjeando la fama de cobarde y de traidor. Pero la mayor tergiversación sufrida respecto a sus intervenciones en combate es la referente a la batalla de Lepanto. Él reivindica su decisiva intervención en el combate naval, gracias a la cual se logró la victoria, pero la reivindica a nivel privado, entre sus familiares[25], quienes no sólo no reconocen la verdad de los hechos sino que se duelen por la tergiversación de los hechos llevada a cabo por sus enemigos, en particular por los venecianos, que lo han convertido de héroe en traidor[26]. Pero buena parte de esa difamación lanzada por sus enemigos los venecianos se debe como su primo el Marqués Antonio le achaca, a la nula iniciativa de Gian Andrea para aclarar en el ámbito público la estrategia de su intervención en Lepanto[27].

A pesar de que Gian Andrea Doria carece de las dotes del buen político –no es intrigante, no es un hombre de acción, no trama, no ataca el primero, etc.- sin embargo conoce y enuncia los principios del buen gobierno estableciendo como esencial la relación de confianza y afecto entre los súbditos y los gobernantes, en la que los gobernados se sientan orgullosos de su gobernantes y entre ambos se establezca una tradición de recuerdos y glorias comunes[28]. Esos son los principios que forman "patria". Una patria compuesta de gentes diversas pero complementarias, como afirma el Marqués Antonio, que para el caso concreto de la República Marinera de Génova es la

---

[24] "*…uno de quelli che fanno a me l'accusa* ***de patria laesa*** *per aver favorito l'ingerenza de Spagna nelle cose de Zena, mentre che Andrea non l'avrìa fatto. Fu, se mai, per salvare quelle leggi d'Andrea sull'assetto de Zena, che troppo forse fui flessibile allí voleri delli Spagnol"*

[25] *"Io che voltai in vittoria la sconfitta cristiana o almanco almanco le dubbie sorti della pugna de Lepanto…*".

[26] *"Ma il peggiori dei torti glil'anno fatto a Lepanto, che fu la sua, quella vittoria, e invece i viniziani … i pontifici…*". Su primo el Marqués Antonio reconoce la decisiva intervención de la flota genovesa en esa batalla: "*So bén, so bén che fu proprio la tattica dô Gian Andrea de tegnî l'ala destra,* ***la nostra squadra verde, genovese****, tanto ben distanziata* ***da intervenire nel punto decisivo della battaglia****…*"

[27] "*…invece de serrarse in questa stanza come liòn ferito e de fâse vegnî li patiretti a forza di malinconie"* debía haber bajado a la fiesta que se está celebrando en su palacio y "*Presentarse ai magnifici signori, vestito de gran lutto da capo a pê, e costringerli tutti, quelli volponi, a remembrar la morte de Pagano decapitato da quell'Uccialli un anno fa. Questa era la più bella dimostrazione che a Lepanto tra Uccialli e Gian Andrea no gh'è staeto mastrusi, niente accordi segreti…"*

[28] *Ghe veu, tra chi comanda e li nativi dello loco,* ***rapporto di fiducia e d'affezion****. Li sudditi han beseugno de sentîse orgogliosi de chi governa, e d'avere in comune colli signori ricordi e glorie… quasi una storia di famiglia…*

simbiosis entre las gentes del mar y las gentes del interior. Unos gobiernan las naves que traen las riquezas y el prestigio a Génova, y los otros aprovisionan de madera de sus valles y montañas para construir las naves y los remos de aquéllos[29].

Por no haber sabido ser un buen político, cuyos principios no tienen nada que ver con la moral cristiana según formuló Maquiavelo, la vida de Gian Andrea ha sido un fracaso tanto a nivel personal como gobernante. Él es consciente de ser *un fracasado* pues si bien no ha sufrido ninguna derrotada tampoco ha logrado una victoria clara sobre sus enemigos[30]. Y ello es debido a que nunca logra lo que se propone o si lo logra o no es entendido o apreciado[31].

2. El ejercicio del poder político: En la *Saga di Carlo V e di Francesco I*

La figura del emperador Carlos V encarna al gobernante que ejerce el poder con todas sus consecuencias. Ésa es su tragedia: desea la absolución pero no puede arrepentirse de su acción de gobierno pues volvería a hacer lo mismo: las guerras interminables contra otros reinos cristianos, como Francia o contra los príncipes alemanes, la oposición al Papa, el saco de Roma, etc.[32] Su tragedia ha sido ésa: nacer rey y ejercer como tal.

Y no se arrepiente porque su acción de gobierno perseguía un único objetivo: la unificación del mundo en un imperio universal para lograr la paz[33] –aquí de nuevo ecos de la teoría de Dante- bajo la común fe cristiana. Sin embargo, fracasó en este objetivo no sólo por razones ajenas a él, pues no logró doblegar a los príncipes alemanes, sino por razones personales ya que al abdicar volvió a separar lo que tanta sangre y esfuerzo había costado intentar mantener unido[34]. En suma, toda vida, todo su esfuerzo, ha sido nada más que un simple sueño que se ha desvanecido como un soplo de aire[35].

Ese intento fallido de unificación del mundo por medio de guerras implicó para él el castigo de la "duplicidad de su alma", o sea el dilema entre la acción de gobierno

---

[29] "*Eppure, sì, c'è qualche cosa in commune. Donde ne vegnan li remi dê nostre navi? tutti li bravi taggiatori de fô… delle nostri robusti e belli faggi? che doventano remi e alberature de galee e galeazze, dalle quali sventola lo standardo dî Doria e la Madonna…*"

[30] "*Non sono **un vinto**, voi mi direte. Ma nemmeno **un vincente***".

[31] "*perché quello che faccio riesce male, o riesce diverso da quello che volevo, o non è inteso né aprezzato*".

[32] "*Ma da ultimo giungo sempre a una conclusione: che **era ciò che bisognava fare***"

[33] "*Io che volevo unificare tutta la terra in un Impero universale, io sono stato punito nella duplicità della mia anima*".

[34] "*Io con le mie mani ho dovuto smembrare l'Unum Corpus… dividere le corone con le mie mani… distruggere io ciò che tanto sangue denaro e fática m'era costato. Germania e Spagna mai più, mai più unite".*

[35] *Sì, forse **un sogno**, nulla di più. E io per questo sogno… per questa cosa d'aria…*"

que no coincidía con la voluntad de Papa y la salvación de su alma que arriesgaba al oponerse al Papa. Es decir, alma "terrenal" frente a alma "eterna", de salvación. Dilema que está implícito en la propia función del gobernante, sobre todo si tiene la misión del gobierno del mundo: "*Mai mai mai il regno di Cesare può coincidere col regno di Dio*". Frase pronunciada por Carlos V y donde se traslucen dos pasajes evangélicos como son las tres negaciones de S. Pedro y el pasaje en el que Cristo, ante una moneda del César, sentenció "Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios". Idea que, por otra parte, también se halla presente en la teoría dantesca de los "dos soles". Pero hasta su alma "terrenal" está dividida, es contradictoria, pues sólo quiere ser "César", es decir, ejercer la acción del gobierno temporal cuyo símbolo terrenal es la ciudad de Roma, de la que debería ser su primer y máximo defensor. Y, sin embargo, se convierte en su máximo destructor: "*Un Cesare che mise a sacco* ***la sua*** *Roma!*".

**La simbología del poder** adquiere papel relevante en *La saga di Carlo V*. En la concepción poética de Elena BONO el profundo remordimiento del alma dividida de Carlos V puede significar el simbólico intento de hacer retornar a la Iglesia a la pobreza de sus orígenes, a la época anterior a la supuesta donación de Roma por parte del emperador Constantino[36] y que supuso desde entonces el maridaje de los dos poderes, llegando con frecuencia a una unión obscena de prostitución de uno y otro poder. Ése es el significado de la simbología de la Divina Comedia a la que la autora hace referencia: "*Quello nodo infernale.* ***Il gigante*** *e* ***la meretrice*** *allaciati insieme*", o sea, **el gigante** que simboliza a la casa real de Francia y **la prostituta** al papado, sobre todo en el periodo del "destierro de Avignon" durante el que el Papa estuvo prisionero del rey de Francia. Simbología que en la época en que se sitúan los hechos históricos, o sea mitad del siglo XVI, se materializa en la moneda en curso: "*... trenta denari di nuovo conio, in verità: su un verso* ***la bicípite****, sull'altro* ***le chiavi di San pietro****...*", y que viene a plasmar la unión entre el poder civil y el poder religioso.

Pero al emperador Carlos V no sólo lo atormenta la división de su voluntad dividida entre el ejercicio del poder civil y la salvación de su alma, sino una segunda dualidad referida al poder civil y cuya simbología lo ha perseguido desde la cuna y lo acompañará en la tumba después de haber presidido todos los actos de su vida: el águila negra bicéfala[37], que simboliza el Imperio y el reino de España, que entonces era el

[36] Dante en…. demuestra, aun sin cuestionar su veracidad, la ilegalidad de tal donación.
[37] "*Ah questa bicipite nera che ho visto sempre ondeggiare nei miei stendardi… campeggiare nei miei scudi e nei miei sigilli… e che starà per sempre sulla mia tomba! Fin dalla culla mi sta sopra*"

reino más poderoso de toda la cristiandad. Carlos V nace en el Imperio, en Gante, pero morirá en Yuste, en España, donde será enterrado. Esa dualidad de poder, más que doble poder, la deshará con la separación de las dos cabezas al entregar a su hijo Felipe II sólo el reino de España. Un monstruo negro de dos cabezas que lo ha aterrorizado desde niño, con pesadillas reales en las que el pajarraco se disponía a arrancarle los ojos con los picos como el acero[38] de sus dos cabezas.

Y en el ejercicio del poder el emperador Carlos V ha debido también desdoblarse ya que ha tenido que ser astuto y fuerte, ser *zorra* y *león* al mismo tiempo. *Zorra* para proceder con prudencia y astucia; *león* para gobernar con fuerza, sin dar señales de debilidad ni ante amigos ni enemigos. Pero no es un engendro que fuera una simbiosis de los dos como el águila bicéfala, que tuviera cabeza de zorra, fauces y garras de león y cola de zorra, u otra combinación similar entre las figuras de ambos animales. No, sino un ser individual pero con comportamientos diferentes, de zorra o de león, según las ocasiones[39].

Por esa misión de gobernar se siente un fracasado tanto a nivel espiritual pues se considera ya condenado a las penas del infierno[40], pero también fracasado a nivel terrenal ya que apenas si ha logrado algo de lo que se propuso: no ha logrado unificar el mundo cristiano bajo un único poder sino que la fe cristiana se ha dividido con el protestantismo, el saco de Roma, sus negativas al Papa, etc.[41] Es decir, como Gian Andrea Doria se siente un fracasado. Pero, a diferencia de éste que es un fracasado por no haber intentado nada, por no ser un hombre de acción –*nè vinto nè vincente*-, el emperador Carlos V, lo es a pesar de haber intentado actuar en todos los frentes de su imperio: contra el rey de Francia Francisco I, contra el Papa, contra los luteranos, etc.

**c) El sufrimiento de las consecuencias del poder político**: El principal argumento para la aplicación arbitraria del poder político a favor de los propios intereses ha sido la teoría de la "**razón de estado**”. En efecto, ése ha sido el pretexto

---

[38] “*Ah questa bicípite nera … Ero bambino e di notte me la vedevo in sogno… ma forse non era un sogno. Dormivo e d’un tratto una ventata fredda sulla fronte. Cacciavo il capo sotto il guanciale… ma la sentivo lo stesso… era là… non se n’andava… roteava intorno, pronta a beccarmi gli occhi con quei due rostri lucidi come d’acciacio*”.

[39] “*Un sorcio che ha dovuto diventare volpe e leone per fare il suo mestiere di re. E così, non c’è scampo. Ma un leone è un leone, una volpe è una volpe, viva Dio. Non è un mostro. Non è l’uccello nero a due teste…*”

[40] “*Non voglio l’eternità con lui. Voglio un inferno a parte. Essere solo Cesare…”*

[41] “*Io volevo unificare la terra, sì… ma per il trionfo della nostra santa Fede. Adempiere le parole del nostro Redentore: vi sarà un solo ovile ed un solo pastore che fu il sogno dei Templari. E invece io… i compromessi coi luterani… e le cose che non seppi risolvere e quelle che non seppi prevenire… Augusta… Smacalda, il sacco di Roma… i no… i molti no al Papa*”.

histórico para justificar las decisiones políticas, amparadas por las teorías religiosas. Decisiones tomadas en nombre del pueblo pero casi nunca a favor del pueblo, sino a favor de las clases dirigentes políticas o religiosas para mantenerse o incrementar su poder. La razón de estado puramente política, independiente de la religión, será teorizada por Maquiavelo en "*El Príncipe*".

La **razón de estado**, pues, es el eslabón que, en la época en que Elena BONO sitúa la acción de sus obras de ambientación histórica, une religión y política. Es en "*La grande e la piccola morte*" donde la "razón de estado" es el motivo inspirador y motor de la acción, y su teorizador -¡cómo no!- un clérigo, el obispo Cauchon. El planteamiento que éste personaje hace es el siguiente:

1º La razón de estado une a todos contra Juana de Arco: a amigos y enemigos. Sus enemigos ingleses y el obispo Cauchon la odian por las múltiples derrotas que les ha infligido y sus amigos, como el rey, no quieren deberle favores. En consecuencia unos y otros están de acuerdo en que ha de desaparecer[42].

2º. Prisionera como está y condenada por bruja y hereje, su destino es la hoguera en la plaza pública. Sin embargo, por razón de estado al rey no interesa esa solución[43]. Juana no puede ser ajusticiada por dos razones:

-Una razón teórica: Porque entonces el rey debería su corona a una hereje y bruja, además de "a la gracia de Dios". La intervención divina siempre ha de estar presente porque supone la unción del poder que procede de Dios[44].

-Una razón práctica: Porque con la ejecución de Juana en la hoguera se corría el riesgo de una rebelión en armas del pueblo contra los poderes establecidos: el Rey, la Iglesia y las tropas inglesas[45] .

Por ambas razones, teórica y práctica, Juana no puede ser ajusticiada, pero tampoco puede quedar prisionera durante mucho tiempo porque el pueblo acabará por liberarla, y ella se pondría a la cabeza de la rebelión.

---

[42] Pues ha puesto a todos, a "*amici e nemici, unomini di Stato o di Chiesa, in più sgradevole situazione*".
[43] "*È interesse del tuo re, oggi come oggi, che tu non venga bruciata come* ***eretica*** *e* ***strega***"
[44] Ha de ser liberada porque, le dice el obispo, si tu "*salissi oggi il rogo perché eretica e strega, e condannata come tale, il tuo re Carlo si troverebbe ad esser stato incoronato per il braccio eretico di una strega. Agli occhi di tutti –mi segui?- sarebbe sempre re per grazia di Dio… e di una strega*".
[45] "*se voi la bruciate, all'indomani il bravo popolo di Francia, ossia i contadini e la piccola gente la gridano santa e colle spade o coi forconi, col nostro beneplácito o senza, vi si buttano addosso decisi a vendicarla"*

3º. Por tanto la solución, por "razón de estado" a Juana se le da una nueva vida, una nueva identidad, una prisión sin barrotes, una pequeña muerte o una muerte en vida, obligándola a contraer matrimonio.

Y ella ha de aceptar esa propuesta como un último sacrificio por Dios y por su rey. El Obispo mezcla de nuevo ambos poderes, religioso y civil, para la consecución de su fin que no es otro que Juana acepte el matrimonio y la oscura vida que le espera[46].

Es la religión como pretexto del poder pues, como el Obispo le explica "*esistono le ragioni della política, per incomprensibili che ti siano*". En efecto, el Obispo es consciente de que Juana no puede comprender las altas razones por las que ella es utilizada como una pieza para conseguir unos objetivos cuyo último significado se le escapa pero que ella ha de aceptar sumisamente: "*Le ragioni che ti hanno salvata, appartengono ai re sulla terra e a Dio in cielo. Ragioni di alta política sulla terra; supremi interessi spirituali su in cielo*".

Conclusión: Desde la perspectiva de una cristiana de base como Elena BONO se plantea la cuestión del poder terrenal de la Iglesia y de su repercusión en la fe de los creyentes, en cuanto creyentes que detentan el poder carácter absoluto, como el del emperador Carlos V; ya sea parcial y supeditado a otro superior como el de Gian Andrea Doria; o ya sea la reivindicación de la legitimidad del poder como en Juana de Arco. En todos los supuestos planteados el poder espiritual de la jerarquía eclesiástica trata de suplantar al poder político valiéndose de las creencias religiosas de los poderosos. Creencias que se basan en dos principios básicos: la nulidad de la existencia terrenal y la salvación del alma. Con ambos principios se reconoce implícita y explícitamente la supremacía de la autoridad de la Iglesia y, en consecuencia, la del poder religioso sobre el poder terrenal o civil.

---

[46] *"Questa è la porta stretta per … entrare oggi nel mondo e domani nel regno dei cieli. Così hanno voluto **Dio** e **il tuo re**".*

# EDICIÓN Y COMPROMISO: REGINA DE LAMO Y LA COLECCIÓN *LA NOVELA BLANCA*

*Ángeles Ezama Gil*
*Universidad de Zaragoza*

ABSTRACTS
Regina de Lamo fue activista social y propagandista infatigable, siendo su medio de acción la palabra, a través de la prensa y sobre todo de la oratoria. Si en el ámbito del cooperativismo fue una auténtica pionera en España, también lo fue como mujer en el ámbito de la cooperativa editorial, que llevó adelante, al parecer, para dar cauce a su fervor por Rosario de Acuña. En este empeño editó la colección *La Novela Blanca* en 1929, de la que se publicaron un total de 4 títulos; la *novela blanca* fue una modalidad novelística de moda en los años 20 y 30, que dio lugar al menos a cinco colecciones de novela corta; sin embargo la editada por Regina de Lamo no encaja en el modelo citado, habiendo de situarse, de forma más apropiada en el terreno de la edición anarquista.

Regina de Lamo was a tireless social and propagandist activist, whose way of action it was the word, through the press and mainly of the oratory. She was a pioneer in Spain in the field of the cooperative movement, and she was a pioneer in the idea to create a publishing cooperative too; this was initially thought as a way to spread the works of her sister-in-law Rosary de Acuña. For this aim,Lamo edited in 1929 a collection untitled *The White Short Story*; this is the title of a fashionable novelistic modality in the 20's and the 30's, that gave rise at almost five short story collections, but the one edited by Regina de Lamo doesn't fit to the model, and could be more adequately called an anarchist edition.

KEYWORDS
Regina de Lamo. Rosario de Acuña. Novela blanca. Cooperativismo. Edición anarquista.
Regina de Lamo. Rosario de Acuña. *White Short Story*. Cooperative Movement. Anarchist Edition.

## ¿QUIÉN FUE REGINA DE LAMO?

Muy poco es aún lo que conocemos sobre Regina de Lamo, artista polifacética (música, escritora, periodista), miembro de numerosas asociaciones y activista política y social. Republicana y librepensadora, de ideas socialistas[1], anticlericales[2] y feministas[3],

[1] En noviembre de 1928 fue elegida vicepresidenta del Ateneo Socialista de Barcelona. En 1929 era presidenta del grupo femenino de la Agrupación Socialista de Barcelona; este mismo año asistió al IV Congreso de la Federación Regional Catalana de la UGT en Barcelona, donde intervino para defender postulados feministas (Pomés, 2000: 579).
[2] Cfr.: "La tolerancia con el clericalismo, única y verdaderamente peligrosa quinta columna, perderá a la República" (Lamo, 1938).

espiritistas incluso[4]. El tándem republicanismo-masonería funciona a pleno rendimiento entre los siglos XIX y XX, y si ambas circunstancias se dieron en Rosario de Acuña, también coincidieron en Anselmo de Lamo y Micaela Jiménez, padres de Regina, en esta misma y en su hermano Carlos, futuro compañero de Acuña. Por una parte, los Lamo formaron, junto con otros republicanos, un *Ateneo familiar*, cuyo presidente era Carlos, y del que fue nombrada presidenta honoraria Rosario de Acuña, lo que esta agradecía en una carta escrita al joven presidente en que le decía, entre otras cosas:

> Vuestra generación es la España del porvenir; con ella están en los códigos del Estado: la República, sin adjetivos, sin *reyes* y sin histriones; la Iglesia sin autoridad desbastadora, sin rentas sacadas del trabajo del pueblo contra su voluntad, y sin soberanía sobre la dignidad de los ciudadanos; en el código de las costumbres están: la ciencia imperante sobre la rutina, la moral respetada en las acciones, no en las palabras; la estimación para los leales, no para los rastreros; el trabajo llevado al solio aun envuelto en andrajos; la rufianería a la picota, aun revestida de púrpura; el oro como medio, no como *fin*, y el más humilde teniendo derecho a presentarse en el banquete humano con solo el título de sincero; y, por último, está el código de la conciencia el único artículo capaz de legislar en el gran mundo de la razón: artículo que se reduce a la verdad sobre todos los demás y sobre nosotros mismos, prefiriendo morir física y moralmente a que sufra la más ligera violación. La juventud nos ha de traer estos códigos del Estado, de las costumbres y de la conciencia, únicos capaces de engrandecer con grados sensibles el civilizador avance de la raza; nosotros los que ya ostentamos los arabescos plateados que la mano del tiempo traza sobre la frente humana con el buril de los años, de los pensamientos o de las desesperaciones, hemos vislumbrado este ideal en un pórtico lejano, adonde es muy difícil que lleguemos; la realidad de nuestras ilusiones está en vosotros; para nuestra generación no pasará de ideal, en la vuestra llegará al hecho (Rosario de Acuña, "Ateneo familiar", *Las Dominicales del Librepensamiento*, 31 de marzo de 1888, p. 1).

Por otra parte, en un escrito publicado en *Las Dominicales* el 8 de marzo de 1890 (p. 1) titulado "La logia *5 de abril del 88* al pueblo portugués"[5], la firma de

---

[3]En el prólogo al libro de Santiago Valentí Camp, *Las reivindicaciones femeninas* (1927), muestra Regina de Lamo su conocimiento de los hitos del feminismo contemporáneo (Ellen Key, Berta Suttner, Gracia Deledda, Clara Zetkin, Rosa Luxemburgo), denuncia la esclavitud sexual de las mujeres, señala sus deplorables condiciones de trabajo y defiende la reforma de las leyes que lo regulan, apostando por la transformación de los métodos educativos y por el cooperativismo como soluciones para favorecer la acción social de la mujer.

[4] En 1926 la revista *La Luz del Porvenir,* que dirigía Amalia Domingo Soler, da noticia de la intervención de Regina de Lamo en varios actos de la sociedad espiritista de Gracia *La Buena Nueva*.

[5] El 5 de abril de 1888 tuvo lugar una magna asamblea de diversas logias masónicas de la que resultó un *Gran Oriente Nacional,* producto de la fusión de varias logias en un momento de crisis interna.

Rosario de Acuña va seguida de otras, entre las cuales se cuenta la de Regina de Lamo. Esta logia, según Lacalzada (2006: 140-141), se ocupaba de actividades culturales y de beneficencia; era mixta y contaba entre sus miembros, en 1888, 6 mujeres. En el escrito a que aludo figuran 16 nombres de mujer además del de Acuña, que encabeza la lista: Micaela Jiménez, M. Elorriaga de Armada, Regina Lamo, Mercedes Arniches y Barrera, Joaquina Bittini, Misericordia Gil, Lucila Garrapucho, Josefa Martínez, Ecilda Macía, Concepción Martínez, Angustias Royer, Carmen Muriel de Gil, Enriqueta Gil, Ángela Pérez, Lucía Paniagua y Fanny Hyudale (¡!) de Cavayé.

Más que por sus ideas es conocida Regina de Lamo por su estirpe familiar: hija del republicano y masón Anselmo de Lamo, madre de las escritoras Carlota y Enriqueta O'Neill y abuela de la activista y escritora Lidia Falcón; la pareja de Enriqueta y padre de Lidia fue el escritor, periodista y hombre de teatro, de convicciones socialistas y comunistas, César Falcón, que antes había estado casado con Irene Lewy (Irene Falcón). La actividad editorial fue común a algunos miembros de la familia: César Falcón editó varias colecciones de libros, la revista *Nosotros* y el periódico *Frente Rojo*, entre otros; Virgilio Leret, según Antonio Cruz (2012: 72) constituyó la editorial *Magreb* o *Mogreb* para editar sus libros; Carlota O'Neill dio a la luz el único número de la revista *Nosotras*, Irene Falcón la colección de libros de mujeres *Avance,* y Regina de Lamo, como veremos, la colección *La Novela Blanca*.

LA ACTIVIDAD COOPERATISTA DE REGINA DE LAMO.

En el plano de la actividad social, Regina de Lamo fue una propagandista infatigable del cooperatismo[6], llevado a todos los ámbitos (incluso el editorial), una pionera en esta labor, siendo prácticamente la única mujer que destacó en el movimiento cooperatista catalán y español de los años 20; fue también la iniciadora del cooperatismo femenino español. Esta actividad de propaganda la llevó a cabo por medio de artículos de prensa y conferencias, pero también alentando iniciativas de orden práctico como la organización de un Congreso sobre el Trabajo a domicilio en mayo de 1917, o la creación del primer banco de crédito para obreros en Valencia en 1920.

Regina de Lamo formó parte de la Asociación de periodistas de Barcelona, creada en 1913; publicó en *La Terra, El Diluvio* y *Acción Cooperatista* (órgano de la

[6] Los términos *cooperatismo* y *cooperatista* fueron de uso común en las tres primeras décadas del siglo XX, si bien no las recoge el *DRAE*; este acabaría aceptando las coetáneas *cooperativismo* y *cooperativista* pero tardíamente: en su edición de 1956.

Federación Regional de Cooperativas de Cataluña) de Barcelona[7], y esporádicamente en periódicos de Madrid como *El Debate, El Globo, El Liberal, Reflejos de El Motín,* en *El Noroeste* de Gijón, y en el diario republicano *El Luchador* de Alicante. Lamo publicó un *Breviario de autoeducación cooperatista* (1923)[8] y algunos artículos sobre el tema en periódicos como *Acción Cooperatista* ("Algo de feminismo cooperatista", 25 de diciembre de 1924, p. 2) y *El Luchador* ("El cooperatismo ante la carestía de la vida", 28 de abril de 1925, p. 4; "Las mujeres ibéricas ante la cooperación mundial", 9 de julio, pp. 1-2; "El día internacional de la cooperación", 8 de agosto, pp. 1-2).

Una búsqueda aleatoria de trabajos de Regina en prensa invita a concluir, en primera instancia, que su actividad periodística fue mucho menos relevante que la discursiva y subsidiaria de ella, ya que parece poseer una gran habilidad para la oratoria:

> -¿Unas conferencias dice usted? Pero ¿usted tiene facilidad para hablar en público?
> -Sí, estoy muy acostumbrada. Mi gran afición al teatro y al recitado de poesías -¡porque adoro la poesía!- me ha hecho presentarme infinitas veces al público (*El Detective RosKoff*[9], "Una idea digna de aplauso. El Banco de Crédito para obreras", *Mundo Gráfico,* 24 de abril de 1918, p. 12).

Y si el tipo de la oradora no se consolida sino en los años de la segunda república, ya desde los años 20 la mujer había empezado a manifestarse como oradora al servicio de la causa socialista (Josefina Carabias, "Muchachas de hoy. Las oradoras", *La Voz,* 24 de enero de 1935, p. 3); y destacadas artistas de la palabra las hubo mucho antes, como señala Concepción Gimeno de Flaquer ("Mujeres del siglo XIX", *El Álbum Ibero-Americano*, 22 de diciembre de 1900, pp. 554-556), que ofrece una relación de ellas en la que figuran Matilde Serao, Lucina Hagman, Mrs. Massingberd, Paula Mink, Bertha Honoré Palmer, Mme. Rouzade, la Dra. Kaethe Schirmacher, Maria Pognon y Lina Morgenstern; no cita, sin embargo, a ninguna española, lo que resulta extraño, ya que coetáneas suyas y excelentes oradoras fueron librepensadoras como Rosario de Acuña, Belén Sárraga o Ángeles López de Ayala, anarquistas como Teresa Claramunt o

---

[7] Agradezco estos datos y otros sobre el cooperativismo de Regina de Lamo al profesor de la UAB Jordi Pomés.

[8] Solo he localizado un ejemplar de este breviario en la biblioteca de la Fundación Roca y Galès de Barcelona, que no he podido consultar aún.

[9] *Detective Roskoff* era el seudónimo de Joaquín Verdugo Landi, hermano del pintor Ricardo Verdugo Landi y del periodista y dibujante Francisco Verdugo Landi, fundador este último de *La Esfera* y *Mundo Gráfico*.

Teresa Mañé, y escritoras como Emilia Pardo Bazán (Ezama 2012) y la propia Concepción Gimeno.

Como conferenciante, la labor de Regina de Lamo se inicia hacia 1918; el 23 de abril de este año, en su calidad de delegada del Real Protectorado de la Federación Sindical de Obreras de Barcelona (fda. en 1912 por María Domènech de Cañellas), pronunció una conferencia sobre su idea de crear un Banco de Crédito para obreras en el Fomento del Trabajo Nacional (*La Vanguardia*, 23 de abril de 1918, p. 3). Con esta iniciativa, explica en una entrevista que concedió a Margarita Nelken ("La vida y las mujeres", *El Día*, 27 de febrero de 1918, p. 3): "he querido hacer por las obreras españolas, que son indudablemente las más explotadas, algo de lo que se hace en otros países para impedir la explotación"; su esfuerzo tropieza sin embargo con algunas dificultades:

> quien más guerra me hacen son esas juntas de señoras que se las dan de caritativas y solo quieren hipotecar las conciencias […] Por otro lado, los de la Casa del Pueblo, etc… también son fanáticos a su manera: esos quisieran que yo no admitiera a ninguna obrera religiosa, y a mí me parece tan malo un fanatismo como el otro.

Se muestra empeñada en llevar a cabo su idea, tomada de Alemania, con el apoyo de la Reina, y empezando por Cataluña, "que es donde mejor se pueden organizar las cuestiones obreras".

Al discurso de 1918 le siguieron otros muchos hasta 1929, pronunciados en Casas del Pueblo, Cooperativas, el Ateneu Enciclopèdic Popular y otras instituciones, haciendo propaganda de los bancos populares de crédito, del cooperatismo en general (literario, legislativo, moral, educativo), y de la necesidad de sumar a las mujeres a este amplio movimiento social, v.gr. "La mujer en el cooperatismo. Modalidades prácticas de esta escuela" (cooperativa *La Fraternidad,* 17 de mayo de 1924), "Influencia de la mujer en la cooperación" (cooperativa *El Fiel,* 6 de noviembre de 1924) y "La mujer en el cooperatismo mundial" (cooperativa *La Flor de Mayo,* 23 de octubre de 1926).

Como parte de su labor de propaganda, Regina fue la única mujer española que intervino en los congresos de cooperativas durante los años 20. Así, en 1920 asistió al IV Congreso Regional de Cooperativas de Cataluña como delegada de la Federación Cooperativa Valenciana (fda. en 1913), presentando en nombre de esta Federación la propuesta de crear un Banco Cooperativo Popular (*IV Congreso Regional…* 1920: 44).

Volvió a defender esta idea en el II Congreso Nacional de Cooperativas Obreras celebrado en Madrid en mayo de 1921 ("Congreso Nacional de Cooperativas", *El Socialista*, 20 de mayo de 1921, p. 2). Fue propagandista de la *Unió de Rabassaires* (1922-1930), con 8 intervenciones entre 1923 y 1925 (Pomés 2000: 266); en los años 30 la *Unió* se confederó con la *Federació Regional de Cooperatives*, de tendencia política y sindical próxima a ella, y Regina de Lamo hizo de puente entre las dos organizaciones porque defendió el cooperativismo en ambas (*Ibíd.*: 404-405).

El asunto de las cooperativas fue, sin embargo, bastante ajeno a los intereses de las mujeres españolas hasta pasado el primer tercio del siglo XX, como señala Antonio Gascón en su ensayo *La cooperación en el mundo,* en que afirma: "La cooperación de consumo es una cosa tan propia de las mujeres, que parece mentira no hayan sido ellas las inventoras y propagadoras" (Gascón 1925: 457); aunque, constata que las mujeres "han venido mostrándose refractarias a la idea cooperativa, y más aún a su práctica" (*Ibíd.*) Cita Gascón algunos hitos en la historia del cooperatismo femenino, desde la creación de la primera *guilda* inglesa en 1883 hasta la II Conferencia Internacional de mujeres cooperadoras que se celebró en Gante en 1924 (*Ibíd.*: 473-475). En España, aún en 1924 "Se hacen ya gestiones para constituir, con un nombre u otro, la asociación nacional de cooperadoras" (*Ibíd.*: 460); con todo, la Agrupación Femenina de Propaganda Cooperatista no fue una realidad hasta finales de abril de 1932.

Ante este magro panorama, la aportación de Regina de Lamo fue primordial; fue la suya una labor pionera y aislada a la que, a partir de 1928, daría continuidad Victoria Kent[10]. La presencia de la mujer española en el movimiento cooperatista internacional se convierte por fin en una realidad a partir de los años 30, como lo evidencia la presencia de Victoria Kent en el Congreso Internacional de Mujeres Cooperatistas celebrado en Londres en 1933.

REGINA DE LAMO EDITORA: LA COLECCIÓN *LA NOVELA BLANCA*.

El 5 de enero de 1927 en el periódico barcelonés *El Diluvio* se publicó un artículo titulado "Pro cultura. Una cooperativa editorial" (p. 27), en que se aludía a la pretensión de Regina de Lamo de fundar una cooperativa editorial:

> ¡Ahí es nada fundar, a precios económicos, una biblioteca que comprenda, aparte de las obras de los principales autores

[10] Dalmau y Miró (2010: 161-165) añaden a estos dos nombres los de Balbina Pi, María Palomera, Micaela Chalmeta, Empar Coloma y Mercè Lamich.

> contemporáneos, las obras cumbres, las obras maestras de todos los siglos y de todos los tiempos! Pero tal es el plan acariciado hace tiempo por doña Regina Lamo.
> En este plan figura, de una parte –fiel a las prácticas cooperativistas- el propósito de eliminar en las publicaciones que proyecta la persona del intermediario, a fin de que el libro, reducido a su mínimo coste, sea accesible a las clases media y trabajadora; de otra, organizar una o varias bibliotecas o colecciones de autores selectos, cada una de las cuales comprenda las obras capitales de la literatura antigua y moderna en sus diferentes ramas histórica, filosófica, etc.

Su intención con esta editorial era la de

> Orientar en lo posible la curiosidad de nuestro público. Estima la ferviente propagandista del cooperativismo que nuestro público anda falto, hoy más que nunca de pasto espiritual. Rodeado de publicaciones malsanas o idiotas, balanceado entre la novela blanca o la novela pornográfica, inundado, en un palabra, de novelería insulsa o de novelería a secas, el público de nuestro país vive cada día más alejado de los problemas generales, se siente cada vez más ajeno a las inquietudes que constituyen en otros países la preocupación de las personas medianamente cultas, y se halla sin nexo alguno con las corrientes intelectuales que agitan constantemente al mundo.

Concluye el artículo enfatizando la novedad de la idea: “La entusiasta difundidora del credo cooperativista doña Regina Lamo ha lanzado la idea, nueva en España, de la cooperativa editorial”[11].

Desde esta noticia periodística transcurren dos años hasta que encontramos testimonios de la colección *La Novela Blanca*. *Cuentos radiantes*, que se publicaba “los sábados 1º y 3º de cada mes”, a 15 cts. el ejemplar de 17x12 cm., bajo el sello de “Publicaciones Editorial Cooperativa Obrera”. Dado que los dos primeros títulos corresponden a Rosario de Acuña y el tercero a Virgilio Leret, no pude por menos de pensar que esta era la editorial que Regina de Lamo tenía en proyecto, aunque en ninguna parte de los ejemplares consultados se indique esta circunstancia. No obstante, la dedicatoria de un ejemplar de *El secreto de la abuela Justa* de fecha de 16 de enero de 1929, autógrafa de Regina de Lamo, que cita Bolado García (1999, ed. 2012: n. 2) parece corroborar tal extremo: “Al espíritu encendido de amor por Rosario de Acuña. Al

---

[11] Esta afirmación no es exacta, ya que la idea de la cooperativa editorial contaba en España por estas fechas con precedentes como *La Neotipia* (1905) de Barcelona; fundada por obreros tipógrafos que habían sido expulsados de la cooperativa obrera *El arte de imprimir* (1899-1900), *La Neotipia* editó numerosos libros, folletos y periódicos hasta los años 40, tanto en catalán como en castellano, y sobre toda clase de temas (medicina, legislación, política, infancia, educación, geología, literatura, Arte). Años más tarde, en abril de 1913, se echó a volar la idea de una Editorial Cooperativa Bohemia que no parece que llegara a materializarse; y a partir de 1926 empezó a funcionar la Cooperativa Gráfica Socialista.

hada buena del sepulcro de Ella. A ti, Aquilina Rodríguez[12], es a quien mi mano envía el primer ejemplar de la primera publicación creada para ella".

Se editaron cuatro títulos de esta colección. El 18 de enero de 1929 el periódico *La Vanguardia* (p. 17) anunciaba la aparición el día anterior del número 1, *El secreto de la abuela Justa*; los otros tres títulos debieron de sucederse entre febrero y marzo del mismo año. En las últimas páginas del nº 4 se anticipa para el sábado 6 de abril la edición de *Mejor que el amor* por J.H. Rosny, para "En breve" *La verbena de San Trifón* por Eduardo Barriobero, y "En nuestro próximo número publicaremos *El cazador de osos* por Rosario de Acuña"; no tengo constancia de que ninguno de estos títulos llegara a editarse. Todos los números llevan al final el sello de "Visados por la censura", ya que se publicaron en el último periodo de la dictadura de Primo de Rivera. Las portadas, en papel de color naranja están ilustradas por el dibujante anarquista *Shum*. La imprenta en que vieron la luz los cuatro títulos fue la barcelonesa de Fernando Borrás, editor de libros muy diversos entre los que abundan los de compromiso social; se trata de una de esas imprentas burguesas que ocasionalmente publica títulos anarquistas (Soriano y Madrid, 2012: 13-15, 23-28)[13]. Los textos editados fueron:

1.-Rosario de Acuña, *El secreto de la abuela Justa;* el ejemplar contiene: "El secreto de la abuela Justa", "El pedazo de oro. Cuento de antaño"[14] y "Carta a un soldado español voluntario en el ejército francés durante la Gran Guerra". Los dos primeros son cuentos para niños. El tercero es un relato autobiográfico, vinculado a la Gran Guerra, en el que la escritora se ofrece como madrina de guerra para un soldado cualquiera de entre los españoles que luchan en Francia; con este texto la autora responde al llamamiento del director del semanario *España*, que había abierto una suscripción para los soldados que luchaban en el frente[15].

2.-R. de Acuña. *El país del sol;* el ejemplar incluye "El país del sol (cuento)" (1921) y "Estudio sobre España hecho para América" (1907). El primer texto es un cuento alegórico, bajo forma de cuento de ogros, de final desesperanzado, en que la

[12] Aquilina Rodríguez fue amiga de Acuña y atesoró muchos recuerdos de la escritora, que luego sirvieron como punto de partida para comenzar la reivindicación de su figura (Castañón 1986, ed. 2012).

[13] Fernando Mestres constituyó, además, con José Borrás la Editorial Elzeviriana de Borrás y Mestres, que empezó a editar libros hacia 1902.

[14] Este cuento se publicó en *La Ilustración Ibérica*, 1 de diciembre de 1883, pp. 2-3.

[15] El envío de Acuña fue remitido a Agustín Heredia, amigo y colaborador del periódico, dando además en sus páginas la dirección del soldado por si Acuña quisiera escribirle ("Agustín Heredia", *España*, 8 de marzo de 1917, p. 8). El semanario publicó posteriormente un escrito de Heredia titulado "Los buenos artistas", que dedicaba a Rosario de Acuña" (*España*, 26 de abril de 1917, p. 6).

autora se refiere a España (*país del sol*), sometido al imperio del clericalismo, de la fuerza bruta y del despotismo, monstruos que dominan a un pueblo confuso y dividido y que acabarán aniquilándose unos a otros. El "Estudio sobre España" es, por el contrario, un relato de esperanza en el que, apelando a la raza latina, la autora ve posible un renacimiento para el país.

3.-*El caballero del azul* (Virgilio Leret), *Ismael, El Cóndor*. Es una novelita con visos autobiográficos protagonizada por el aviador Ismael y su fiel compañero el avión *El Cóndor,* en la geografía marroquí[16]; la trama ilustra la bondad de Ismael que aborta una operación de bombardeo para no acabar con la existencia de su amigo el niño Mohamedi.

4.-Panait Istrati, *Isaac el Alambrero*. La novelita cuenta la historia del cambio religioso experimentado por el rumano Isaac, del cristianismo al Islam, previos los intentos frustrados de sus amigos por evitarlo. La traducción es del anarquista José Elizalde[17].

Los autores de estos relatos se sitúan en la misma estela ideológica que su editora. El capitán Virgilio Leret, esposo de Carlota O'Neill, y por tanto yerno de Regina, fue un militar al servicio de la república, fusilado durante los primeros días de la guerra civil.

Panait Istrati fue un escritor de origen rumano, comunista, que llevó una azarosa vida y acabó nacionalizándose francés y escribiendo en lengua francesa la mayor parte de su obra. Fue traducido al español con bastante asiduidad entre los años 20 y 30 en editoriales como Lux, Somo, Publicaciones Mundial y Estudios (Valencia), todas ellas anarquistas (Soriano y Madrid, 2012). Por estos años menudean las noticias sobre este escritor sobre todo en la anarquista *Revista Blanca*, pero también en otros medios no significados políticamente como *Heraldo de Madrid, Luz,* o *La Gaceta Literaria.*

Por la librepensadora, escritora y periodista Rosario de Acuña, pareja de su hermano Carlos de Lamo, sentía Regina una devoción que se manifestó ya

[16] Leret participó en la campaña de Marruecos en tres ocasiones, pero fue en la tercera de ellas, entre mayo de 1926 y abril de 1927, cuando lo hizo como aviador (Cruz González, 2012: 47-52). Sobre la peripecia vital de Leret el testimonio más íntimo y conmovedor es el de su esposa Carlota O'Neill, que ella desgranó, junto con sus terribles años de vida carcelaria, en ese puzle memorialístico que es *Una mujer en la guerra de España*, cuya edición más completa es la de Oberon, 2003, y cuya primera salida editorial, en 1964, en México, llevaba por título *Una mexicana en la guerra de España*. En 1930, con el mismo seudónimo, Leret publicó otro libro titulado *A ojo de avión. Historia biográfica de Nova-Aquilae*, netamente vanguardista.

[17] Elizalde era secretario de la FAI; fue director de varias revistas anarquistas, e intervino en la dirección de la editorial Somo. En 1927 había traducido al español otra novela de Istrati, *Sotir el libre.*

tempranamente en las experiencias compartidas en el *Ateneo familiar* y en la *Logia 5 de abril del 88*, y posteriormente en la reivindicación de su figura y su obra tras la muerte de Acuña en 1923. Regina de Lamo participó al menos en tres actos de homenaje a Acuña: en el Ateneo Socialista de Barcelona el 29 de diciembre de 1928 (*La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1928, p. 10), en el Ateneo de Madrid el 11 de febrero de 1933 ("En el Ateneo. En honor de Rosario de Acuña", *La Libertad*, 12 de febrero de 1933, p. 4) y el 6 de abril de 1933 en la Sociedad Económica Matritense ("En la Económica. Homenaje a Rosario de Acuña", *La Voz*, 8 de abril de 1933, p. 4). Sobre el homenaje en el Ateneo madrileño escribió Regina un sentido artículo ("Los inmortales", *El Noroeste,* Gijón, 26 de febrero de 1933, p. 3) en que agradecía la organización de dicho acto, aprovechando el escrito para elevar a Acuña a la categoría de inmortal, llegando a tildarla de "santa laica".

Además Lamo fue presidenta del grupo escolar Rosario de Acuña, inaugurado en el distrito de La Latina el 11 de febrero de 1932, y con motivo del cual el Ayuntamiento de Madrid editó el folleto *¿Quién fue Rosario de Acuña?*, "a modo de explicación, para los niños y los vecinos de la barriada, como homenaje a tan insigne pensadora" (AA.VV., 1933a: 2). En abril de 1933 Regina creó el Patronato Escolar Rosario de Acuña, que desarrollaba una "labor de cultura, higiene y asistencia social" en el barrio ("Patronato Rosario de Acuña", *La Libertad*, 11 de junio de 1933, p. 10); en su sede se impartieron conferencias y se organizaron colonias y meriendas escolares ("Fiesta en el grupo escolar Rosario de Acuña", *La Libertad*, 22 de abril de 1936, p. 2).

Es asimismo Regina responsable de la edición del volumen *Rosario de Acuña en la escuela*, que estaba destinado a servir de libro escolar de lectura para los niños ibero-americanos (AA.VV. 1933b: 8); este texto es una versión ampliada del anteriormente citado (*Ibíd.*: 9), y se presenta como tomo primero de las obras de la escritora. Al parecer, también proyectó Lamo una edición de las obras de Acuña, que no llegó a materializarse, para el Centro Editorial Minerva (Lamo, en AA.VV., 1933b: 10), tal vez la misma a la que alude A. Orbegozo y Urruela en su reportaje "*Shum*, el dibujante-presidiario de las manos rotas" (*Heraldo de Madrid,* 4 de agosto de 1928, pp. 8-9) cuando afirma que "últimamente ha sido encargado de hacer las ilustraciones de todas las novelas de Rosario de Acuña". ¿Quizás fracasado este intento, *La Novela Blanca* fuera una manera de dar cauce a la obra de Acuña (contando, por supuesto, con la colaboración artística de *Shum*)?

Las portadas ilustradas son obra de *Shum, El Poeta*, *Juan Bautista Acher*, *Grau Oller*, o Alfons Vila i Franquesa (este último su nombre de pila), un ilustrador anarquista que acabaría sus días, como tantos otros artistas e intelectuales españoles, en el exilio mejicano; colaboró con revistas y periódicos como *Papitú, Crónica Molforts, L'Esquella de la Torratxa, Solidaridad Obrera, Revista Popular* (Córdoba), *Monde* (revista dirigida por Henry Barbusse)*, El País Gráfico, Lux* o *La Nova Catalunya* (estas tres últimas habaneras), con la colección *La Novela Ideal* y editoriales como *Hoy, Estudios* y *Vértice*. *Shum* permaneció en la cárcel entre 1922 y abril de 1931 condenado a muerte por una explosión ocurrida en la calle de Toledo de Sants el 2 de mayo de 1921, en el que murieron algunas personas y otras resultaron heridas, entre ellas el propio *Shum*. Desde 1924 numerosos intelectuales solicitaron el indulto para el artista, lo que le convirtió en un personaje mediático; finalmente en el verano de 1924 se consiguió la conmutación de la pena de muerte por la de cadena perpetua en el penal cántabro de El Dueso. Su internamiento en prisión fue un acicate para su vocación artística; así, durante su estancia en la cárcel se realizaron exposiciones de obras suyas en la Academia de Bellas Artes de Sabadell en junio de 1925 y en el salón del *Heraldo de Madrid* en junio de 1930 (Madrigal 2002: 161-165).

El estilo de Vila como dibujante recuerda los de Luis Bagaría y Ramón Acín, aunque el artista afirma rotundo: "Yo admiro a Bagaría como igualmente admiro a *Apa* y a unos cuantos más, pero no copio de ninguno" (*Shum* en Sanjuán, s.a.: 29). Ramón Surriguera destaca su simplicidad técnica y su sentido del humor ("El gran artista español *Shum*", *La Pluma* (Montevideo), 1 de abril de 1930, pp. 55-58). Madrigal (2002: 165) define sus formas como las de "un realismo expresionista […] con claros matices cubistas. Pero son seguramente los dibujos de línea donde *Shum* presenta una personalidad más acusada". En las portadas de *La Novela Blanca* el dibujante reproduce personajes en modo expresionista (*El secreto de la abuela Justa*, *Isaac el alambrero*) y motivos en modo realista (un paisaje tropical en *El país del sol*, el avión en *Ismael, el Cóndor*), con pocos pero sugestivos trazos.

Por todo ello, sin duda la colección *La Novela Blanca* impulsada por Regina Lamo puede situarse en el ámbito de la edición anarquista.

EL GÉNERO DE LA *NOVELA BLANCA*: UNA MODALIDAD DE RELATO Y VARIAS COLECCIONES.

El título que Regina de Lamo puso al frente de su colección de libros respondía a un marbete de moda durante los años 20 y 30, por lo que no fue su colección la única en utilizarlo. *Novela blanca* es lo mismo que *novela rosa, verde*, *azul*, o de cualquier otro color, una novela de tesis moral dirigida primordialmente a las mujeres.

Cansinos Assens atribuye el origen de esta modalidad a Miss Austen y Miss Dashwood, "creadoras de esa "novela blanca", que hoy elabora con sus blancas manos una legión de misses, por lo demás completamente estériles" ("Crítica literaria", *La Libertad*, 2 de febrero de 1930, p. 6). Servén distingue entre la *novela rosa* representada en Rafael Pérez y Pérez (1996: 93) y la novela "blanca y moderna" ejemplificada en las de Carmen de Icaza (Ibíd.: 94); afirma que las novelas de esta última ocupan un espacio narrativo que "la propia autora quiso denominar "novela blanca", situada entre la primitiva novela rosa española y las producciones de la nueva generación de narradoras de postguerra" (*Ibíd*.: 100). No obstante, esta modalidad se reconoce ya en el mercado editorial español desde comienzos de los años 20, alcanzando un gran éxito de ventas, como se pone de manifiesto en una entrevista de Francisco de la Milla a Nicasio Navascués, gerente de la librería Renacimiento y de la editorial Eva:

> -Usted ha sido uno de los primeros editores españoles de novelas blancas. ¿Se trata en realidad, de un buen negocio?
> -No es malo, sobre todo, teniendo en cuenta la facultad adquisitiva de nuestro mercado. Perdone que le haga una objeción insignificante. Yo no soy uno de los primeros editores españoles de novelas blancas; soy el primero, simplemente. Hago esta aclaración tan solo en honor de la verdad, consciente de que la vanidad nada tiene que ver con ese modesto título.
> -¿Qué le sugirió la idea de esas ediciones?
> -Verá usted. Soy ingeniero industrial, y hacía diez años que tenía a mi cargo la dirección técnica de la Casa Rivadeneyra, cuando me decidí a comprar a esta el negocio editorial de *La Moda Elegante*, en donde, desde el ochenta y tantos, venían publicándose novelas morales para familias. Al ver el interés enorme que mostraban las lectoras por estas novelas se me ocurrió editarlas en volúmenes; nos acompañó la suerte, y esto es todo ("Los libros. Quiénes los escriben, quiénes los hacen y quienes los venden", *La Acción*, 17 de abril de 1924, p. 5).

*Españolito* (Constantino Suárez) define así esta modalidad narrativa:

> Surgió un género de novela conocido por "novela blanca", cuyos autores –autoras en su mayoría- por excesivo empeño en alejarse lo más posible del naturalismo o realismo (¡tanto monta!) a la moda, han caído, los más, en la cursilería de escribir sobre asuntos pueriles, impregnados muchas

> veces en sahumerio de incienso o ya truculencias de folletín a lo Carolina Invernizzio, sin término medio ("Temas literarios. Los libros blancos", *El Noroeste*, Gijón, 26 de febrero de 1925, p. 2).

La repetición del modelo conduce a afirmar que "la literatura de *novela blanca* ha llegado a cansar, después de ser lanzadas al mercado miles de novelas de esta índole" ("La crisis de la novela", *La Gaceta de las Artes Gráficas*, 1 de marzo de 1933, p. 24); pero en los años 30 aún sigue teniendo un considerable éxito editorial. Y de aquí a la parodia no hay más que un paso, como lo testimoniaun articulito publicado por Arturo Perucho en el diario cordobés *La Voz* el 18 de octubre de 1935 (p. 15), titulado "El tubo de la risa. Para escribir novelas blancas", en que ofrece una especie de recetario:

> En primer lugar es indispensable que el escritor cambie su apellido español por otro inglés, a condición de que el inglés no sea Smith, porque es muy vulgar y porque recuerda una marca de revólveres. Con un apellido español jamás podrá escribirse una novela blanca, todo lo blanca que el público desea.
>
> Es condición fundamental que todos los personajes sean bonísimos. Un traidor de verdad resultaría una catástrofe y pondría gravemente enfermas a las señoritas lectoras. En todo caso, puede admitirse que el pretendiente despechado llegue a abrigar malas intenciones; pero es precioso que se arrepienta a tiempo, que comprenda que no lograría hacerla feliz a "ella" y que acabe asistiendo cordialmente a la boda de "ella" con un amigo de la infancia.
>
> Es de la mayor importancia la selección de los nombres patronímicos. La protagonista y el joven que al final se casa con ella, han de llamarse algo seductor. No puede haber idilio de verdad si ella no se llama Elsa, Florelle, Florence, etc., y él Roberto por lo menos. El autor debe huir de las Anastasias y de los Epifanios. Y nada de María de la O, ni de Marcial Lalanda. Esto, ni con música.
>
> Hace falta una vieja ama de llaves o bien una señorita de compañía que haya sufrido algún desengaño amoroso en su primera juventud. Tampoco estorba que los padres de la protagonista se opongan al noviazgo hasta que el pretendiente sea notario. Esto da mucho interés a la novela.
>
> Si la acción ocurre en Inglaterra, son de mucho efecto una casita con jardín y un pabellón de caza en lo más intrincado del bosque. Las playas dan también un resultado excelente. En cambio no es recomendable la montaña porque los personajes han de ponerse alpargatas para ir de excursión, ni tampoco que la acción se sitúe en Alemania, porque la cerveza es amarga y la novela blanca no admite amarguras.
>
> Cumplen un papel maravilloso la amiga que siente envidia y la tía materna que mete líos para no aburrirse leyendo el *Blanco y Negro*.
>
> Por fin, para no hacer demasiado larga mi teoría, es imprescindible que el primer beso entre los protagonistas no sea muy largo, porque "ella" necesita tiempo para ruborizarse y hacer ver que se enfada.
>
> Luego, cuando el lector no mire, que hagan lo que quieran.

No encajan las *novelas blancas* publicadas por Regina de Lamo con la modalidad novelística citada; creo más bien que el título es un guiño a la anarquista *Revista Blanca*, creada en 1898.

Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (1996: 106) cita dos colecciones con el título de *La Novela Blanca* pero ninguna de ellas corresponde a la que edita Regina de Lamo:

1.-*La Novela Blanca (lectura amena y moral).* Editada en Madrid por la Sociedad General Española de Librería (Industrial Gráfica Reyes). Libros con dibujo en portada y 32 pp., de 16x11.5 cm., que se vendían al precio de 30 cts. El primer número se publicó en diciembre de 1922 y el último hacia mediados de 1923. Antonio Gascón ("La actualidad literaria", *La Unión Ilustrada*, 4 de febrero de 1923, p. 9) dice sobre esta colección:

> Es toda una promesa de novelas castas y puras que puedan circular libremente entre las mujercitas adorables de catorce, de quince, de diez y seis años… Esas mujercitas románticas que tanto gustan de leer y tantas ideas pecaminosas perciben con la lectura. Y la promesa de su título, blanca como los nardos, blanca como el azahar, ha sido cumplida extraordinariamente.

Sánchez Álvarez-Insúa contabiliza para la serie 9 títulos, pero se publicaron al menos 12, que son los siguientes[18]: José Ortega Munilla, *Una mujer muy conveniente (Novela)* (1); José Ortiz de Pinedo, *El derecho a vivir contento*: *novela* (2); Carlos Luis de Cuenca, *La triste aventura* (3); Federico González Rigabert, *La dama misterio* (4); Alfonso Velarde, *Amor y fe* (5); Valentín Gómez, *Deuda pagada: leyenda semihistórica* (6); Marciano Zurita, *Las inocentes vengadoras* (8); Agustín R. Bonnat, *Mochales primer actor* (9); Mariano Sánchez de Enciso, *El oculto amor: novela dialogada* (10); Tomás Camacho, *Redimida* (11); Antonio Gascón, *La amiga de España* (12).

2.-*La Novela Blanca (con censura). Serie monográfica.* Editada en Barcelona por la editorial Muntañola. Libros con fotografía en portada, de 32 pp. de texto y 18x13 cm., de hacia 1917. Sánchez Álvarez-Insúa contabiliza 3 títulos, pero se publicaron al menos 9, que son[19]: *Cristóbal Colón: el hombre, el sabio, el navegante* (1); *Prat de la Riba* (2?); *Napoleón. El sueño. Las pirámides. De las pirámides al trono de*

[18] No he conseguido localizar el nº 7.
[19] No he conseguido localizar el nº 6.

*Carlomagno. La caída del águila. Waterloo* (3); *Bismarck* (4); *Juana de Arco* (5), *El Gran Capitán* (7); *Dante Alighieri* (8); *Joffre* (9).

Pero además de estas dos y de la editada por Regina de Lamo, se publicaron al menos otras dos colecciones con el mismo título:

1.- La de la editorial barcelonesa Muntañola (1917), de la que solo conozco dos títulos, de más de 100 páginas cada uno y en formato 20.5x14 cm., que se anunciaron en la prensa de este modo:

> La serie *La Novela Blanca,* autorizada por la censura eclesiástica, viene a inaugurar en España una nueva corriente en las lecturas morales, en un sentido amplio y positivamente cultural, de acuerdo con las tendencias de la más moderna pedagogía ("Lecturas", *El Imparcia*l, 23 de abril de 1917, p. 2).
>
> Són llibres exclusivament dedicats a la joventut, en los que si desgranen boniques historietes de viatges, aventures y dignes amors ("Publicacions rebudes", *La Il.lustració Catalana*, 7 de noviembre de 1917, p. 799).

Los dos títulos constituyen un solo relato en dos partes de Josep María Folch i Torres*, La familia del capitán Delmar* y *Expedición al Polo Norte, novela original,* versión castellana de J. Gay e ilustraciones de Juan Junceda.

2.- *La Novela Blanca.* Colección de *novelas sentimentales inéditas* dirigida por Agustín Piracés en Barcelona, publicada por la Editorial Marte en 1927, con 64 pp. de texto y un formato de 15.5x11 cm., que se vendía al precio de 25 cts. En la nota preliminar al nº 1 se define el carácter de esta colección: "Literatura correcta, sin peligrosos desvíos, ni truculencias alucinadoras. Obras absolutamente morales, sin que por su fondo caigan en la ñoñería, y que sean dignas de ponerse en todas las manos" (Manegat, 1927: 6). Se editaron tres títulos, aunque en contraportada del nº 1 se anuncian otros varios de los que no he encontrado noticia alguna. Los títulos son: *La paz del llano* de Luis G. Manegat, ilustrada por V.B. Salgado (1); *La muchacha que supo esperar* de Agustín Piracés, con ilustraciones de Enrique Ochoa (2); *El destino impone* de Valentín Moragas Roger, ilustrada por Vimir (3).

PARA CONCLUIR.

Regina de Lamo fue fundamentalmente una activista social y propagandista infatigable, cuya trayectoria vital se caracteriza por la aptitud para poner en marcha diversas iniciativas, sirviéndose como medio de la palabra, a través de la prensa y sobre todo de la oratoria. Si en el ámbito del cooperativismo fue una auténtica pionera en

España, también lo fue como mujer en el ámbito de la cooperativa editorial, que llevó adelante, al parecer, para dar cauce a su fervor por Rosario de Acuña. En este empeño editó la colección *La Novela Blanca* en 1929, de la que se publicaron un total de 4 títulos; la *novela blanca* fue una modalidad novelística de moda en los años 20 y 30, que dio lugar al menos a cinco colecciones de novela corta; sin embargo la editada por Regina de Lamo no encaja en el modelo citado, ni por su precio (más barato que el de las colecciones al uso), ni por la selección de autores, ni por sus contenidos, habiendo de situarse de forma más apropiada en el terreno de la edición anarquista.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *¿Quién fue Rosario de Acuña?,* Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933 (1933a).

---, *Rosario de Acuña en la escuela. Tomo I. Cuentos. Versos. Artículos. Fragmentos. Escenas. Dedicatorias. Pensamientos. Descripciones. Doctrinas de Rosario de Acuña,* edición de Regina de Lamo, dibujos de Mario Rivadulla y Enriqueta O'Neill, portada de Víctor Masriera, Madrid, Ferreira impr., 1933 (1933b).

ACUÑA, Rosario de, *El secreto de la abuela Justa*, Barcelona, E.C.O., s.a. (1929a) (*La Novela Blanca,* 1)

---, *El país del sol*, Barcelona, E.C.O., s.a. (1929b) (*La Novela Blanca,* 2)

BOLADO GARCÍA, José, "Rosario de Acuña: Palabra y testimonio en la causa de la emancipación femenina" (1999), en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

-*IV Congreso Regional de Cooperativas de Cataluña celebrado en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona los días 19, 20 y 21 de marzo de 1920*. Memoria, Barcelona, Federación de Cooperativas Catalanas, 1920.

*CABALLERO DEL AZUL, El*, *Ismael, el Cóndor*, Barcelona, E.C.O., s.a. (1929) (*La Novela Blanca,* 3)

CASTAÑÓN, Luciano, "Aportaciones a la biografía de Rosario de Acuña", *BIDEA*, año XL, 117, 1986, pp. 151-171, en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

CRUZ GONZÁLEZ, Antonio, *Virgilio Leret. Una vida al servicio de la república*, Madrid, *El Viejo Topo,* 2012.

DALMAU TORVÁ e Iván MIRÓ I ACEDO, *Les cooperatives obreres de Sants. Autogestió proletària en un barri de Barcelona (1870-1939),* Barcelona, La Ciutat Invisible Edicions, 2010.

EZAMA GIL, Ángeles, "La vocación pedagógica de Emilia Pardo Bazán", *Moenia, v*ol. 18, 2012, pp. 417-437.

HORMIGÓN, Juan Antonio, "Un velero blanco en la bahía. Derrotero de Carlota O'Neill", en O'NEILL, Carlota, *Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada,* Madrid, ADE, 1997, pp. 7-298.

ISTRATI, Panait, *Isaac el alambrero*, trad. de José Elizalde, Barcelona, E.C.O., s.a. (1929) (*La Novela Blanca,* 4).

LACALZADA, Maria José, *Mujeres en masonería. Antecedentes históricos entre las luces y las sombras (1868-1938*), Premiá de Mar, Clavell Cultura, 2006.

LAMO, Regina de, "Prólogo" a VALENTÍ CAMP, Santiago, *Las reivindicaciones femeninas*, Barcelona, ed. de J. Ruiz Romero, 1927, pp. 7-22.

---, "Asturias. Liminares. Unas palabras", a ACUÑA, Rosario de, *El Padre Juan*, Valencia, Edit. Guerri Colectivizada, 1938**.**

[blog.educastur.es/rosariodeacunayvillanueva/…]

LERET, Virgilio: véase *CABALLERO DEL AZUL, El* (seud.)

MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, prólogo de Jaime Brihuega, Madrid, Fundación de estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2002.

MANEGAT, Luis G., *La paz del llano*, Barcelona, Editorial Marte, 1927 (*La Novela Blanca,* año I, nº 1)

*NORA AVANTE* (seud.): véase LAMO, Regina de

POMÉS, Jordi, *La Unió de Rabassaires. Lluís Companys i el republicanisme, el cooperativisme i el sidicalisme pagès a la Catalunya dels anys vint,* próleg de Pere Gabriel, Publicacións de l'Abadía de Montserrat, 2000.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957),* Madrid, 1996.

SANJUÁN, Eduardo, "*Shum" íntimo*, con ilustraciones de *Shum*, Sabadell, Publicaciones Crisol, s.a. (*La Novela Social*, nº 5)

SERVÉN DÍEZ, Carmen, "Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años cuarenta: la evolución de Carmen de Icaza", *Asparkia*, 1996, 7, pp. 91-102.

-*Sociedad Anónima La Neotipia. Institución obrera*, dibujos de José Triadó, Barcelona, Paseo de Gracia, 1908.

SORIANO, Ignacio C., y Francisco MADRID, *Antología documental del anarquismo español. Bibliografía del anarquismo en España 1868-1939, enriquecida con notas y comentarios.*

[http://www.cedall.org/Documentacio/]

# GUATEMALA, AÑOS SETENTA DEL SIGLO VEINTE: EL DESAFÍO DE ANA MARÍA RODAS

*María Jesús Fariña Busto*

*Universidad de Vigo*

ABSTRACTS

En los años 1973 y 1975 se publican, respectivamente, *Poemas de la izquierda erótica* y *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, de la autora guatemalteca Ana María Rodas. En este trabajo se examinan los aspectos más relevantes de los dos poemarios, contextualizándolos dentro de su momento histórico-literario y enfatizando todas aquellas cuestiones que los caracterizan como iniciadores de una escritura subversiva en sus contenidos y en su lenguaje.

The poetry collections *Poemas de la izquierda erótica* and *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, of the Guatemalan authoress Ana María Rodas, were published, respectively, in 1973 and 1975. The most relevant aspects of these two books will be studied in this article, contextualizing them in their historical-literary period and emphasizing all the matters which characterize them as initiators of a subversive writing both in his contents and in his language.

KEYWORDS

Ana María Rodas, Guatemala, poesía, subversión, feminismo.

Ana María Rodas, Guatemala, Poetry, Subversion, Feminism.

Ana María Rodas nace en 1937. Por entonces, Guatemala vivía bajo la dictadura de Jorge Ubico, cuya caída en 1944 dará inicio a toda una serie de reformas que terminarán de forma drástica, diez años después, con el golpe de Estado promovido por la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos que puso el poder en manos del militar Carlos Castillo Armas. Fue el anticipo de la llamada época del conflicto armado, que se prolongará prácticamente hasta 1996, cuando se firman los Acuerdos de Paz y Guatemala entra en una fase de democracia (Hernández, 2006).

Especialmente duras fueron las décadas de los años setenta y ochenta, en la primera de las cuales aparecieron los dos poemarios de Ana María Rodas a los que está dedicada esta exposición. La violencia institucional, la tortura, las desapariciones ocuparon el centro de la vida cotidiana del país, de lo que la propia escritora dará cuenta en un libro posterior, *La insurrección de Mariana*, donde dice: “no sólo fueron colegas los que perdí en esos años en que la sangre parecía ahogarnos para siempre. Amigos queridos de toda la vida fueron acribillados, desaparecidos, asesinados […] la muerte en

Guatemala, en décadas pasadas, ha sido un lugar común" (Rodas, 1993: 10[1]). Y una parte importante de los poemas de este texto aparece permeada por la violencia, la confrontación social y las pérdidas; en uno de ellos, titulado "Desaparecidos", escribe, por ejemplo:

> Qué extraño ser es ese
> que no entiende
> por qué escribo desapareció cuando alguien muere.
> Que me enseñe la lista de sus muertos.
> Todos en la cama, por supuesto
> y a respetable edad.
>
> Mire esta mía: cortados prematuros
> pisoteados, maltrechos.
> A mí no me tocó la suerte
> de cerrarles los ojos ni rezar nueve días. (Rodas, 1993: 35)

En los poemarios anteriores, los grandes ejes temáticos eran otros: por una parte, y en lugar preferente, el deseo (los deseos) del sujeto femenino, que busca liberarse de convenciones y prejuicios; por otra parte, el propio lenguaje poético, que se constituye en vehículo de desobediencia y que es desobediente en sí mismo, pues se usa contraviniendo normas e ideas preconcebidas. En este sentido, ambas preocupaciones pueden entenderse como facetas de un mismo desafío, aquél que pone la cultura patriarcal bajo sospecha. Tanto en *Poemas de la izquierda erótica* como en *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, publicados, respectivamente, en 1973 y 1975, se insiste en ello, y de modo análogo se hace en *El fin de los mitos y los sueños*, escrito a finales de la misma década aunque no editado hasta 1984[2]. Los tres libros conforman,

---

[1] La evocación de esa época es recurrente en la escritora. En una entrada reciente de su blog "Crónicas" (14 de julio de 2013), recuerda: "Era el principio de los años sesenta y en Guatemala vivíamos en estado de sitio y con toque de queda, lo que duró bastantes años. Ya más tarde, bajo la égida de Carlos Arana Osorio [1970-1974] era preciso llevar luz interna del automóvil encendida en cuanto comenzaba a caer la tarde. Y era normal que a media calle, en cualquier parte, te esperara un soldado con un rifle apuntándote [...] Conste que el morir te salvaba de muchos eventos poco apacibles, porque si atropellabas al soldado, no quiero anotar aquí qué te esperaba, ni en dónde, entre los muchos centros de vacaciones que existían entonces, donde había entretenimientos tal vez más violentos que las montañas rusas de los parques de Disney. Con la firma de paz, esos centros fueron cerrándose poco a poco, con sus esqueletos entre el armario aparentemente bien guardados, aunque los forenses los vayan encontrando de a poquito y entonces los deudos queden un poco más tranquilos porque ya saben donde están sus, hasta ese momento, desaparecidos" (http://arodas.blogspot.com.es).

[2] "Los poemas contenidos en este libro fueron escritos, en su mayoría, a finales de los años 70. Y el libro, tal cual, finalizado en junio de 1980" (Rodas, 2004: 157).

para su autora, tres momentos de un mismo ciclo, unidos por los intereses comunes y por la etapa de vida, personal y política, a la que se refieren[3].

Empezando por su título, el primero de ellos, *Poemas de la izquierda erótica*, resultó injuriante. No agradó el lenguaje ni el tono, acre y sin concesiones; tampoco las críticas y demandas que el sujeto poético femenino va exponiendo. Desde el comienzo, este sujeto manifiesta su disidencia frente a las clasificaciones, que encasillan y sólo producen malestar e insatisfacción. La primera es la de género:

Domingo 12 de septiembre, 1937
A las dos de la mañana: nací.
De ahí mis hábitos nocturnos
Y el amor a los fines de semana.
Me clasificaron: ¿nena? rosadito. (Rodas, 1973: 9)

Un cierto tono confesional recorre todo el libro. A manera de crónica, la fecha inscribe al sujeto del discurso en un tiempo que coincide con el de la escritora, provocando que las situaciones y las exigencias, al igual que la rabia, adquieran carácter biográfico. Rodas no ocultó este hecho, al contrario, manifestó en diversas ocasiones que los poemas habían surgido de una toma de conciencia sobre lo que había estado viviendo en primera persona: de cómo la cultura marcaba diferencias en la libertad de hombres y de mujeres y de cómo debía buscar una voz propia para expresar lo que necesitaba[4]. Por esta razón, también desde el principio, el sujeto poético, que hace inventario de sus órganos y sus actos, sitúa entre éstos uno fundamental: el de contar, que aquí significa además dar cuenta de sí misma, escribir(se):

Tengo hígado, estómago, dos ovarios,
una matriz, corazón y cerebro, más accesorios.
Todo funciona en orden, por lo tanto,
río, grito, insulto, lloro y hago el amor.

Y después lo cuento. (Rodas, 1973: 9)

Contar se convierte en una indudable provocación: se hacen cosas, pero, por añadidura, se cuentan. Y no es preciso detenerse ahora en la importancia del contar, que

---

[3] Dice la autora: “Yo así los considero, son un mismo libro, que se escribió… digamos que *La Izquierda erótica* es el tomo uno, las *Cuatro esquinas* es el tomo dos, y *El fin de los mitos y los sueños* es el tomo tres” (Toledo, 2003: 14). Tal sentido de continuidad y de conjunto es puesto de relieve en la edición unitaria de los tres libros publicada por la editorial Piedra Santa en 2004, que lleva el título *Poemas de la izquierda erótica: Trilogía*.

[4] De manera expresiva, la autora juega con su nombre en el titulo de dos de sus obras: *La insurrección de Mariana* (1993) y *Mariana en la tigrera* (1996), en verso y prosa respectivamente.

evidencia y transmite experiencias, valores y modelos (piénsese en los mitos y en otros relatos maestros). Si a esto se suma el lenguaje incisivo y muy directo de los textos, se comprende que la provocación resultara irreverencia y que tuviera como efecto el silencio y el rechazo. Porque de todo hubo para *Poemas de la izquierda erótica*. Desde luego, el silencio, pues la crítica calló aunque toda la prensa se hizo eco de la publicación. En cuanto al rechazo, ya se había producido previamente a la aparición del libro impreso: "Mis propios amigos me decían, antes, no vayás a publicar eso porque eso no es poesía", recuerda la autora (Toledo, 2003: 10). Y Dante Liano corrobora: "Las acusaciones de obscenidad y pornografía abundaron, pero sobre todo el ataque frontal estaba enderezado a la especificidad misma del libro: su carácter poético. La condena fue unánime: ésa no es poesía" (Rodas, 2004: 237)[5].

"Eso", esa poesía, era la crítica a un sistema cultural y social represor de los deseos de las mujeres, pero lo era también a un pensamiento, el de los hombres de izquierda, que no dudaba en proclamar la revolución fuera de casa y que, en casa, olvidaba todas sus consignas. La *izquierda erótica* expresa, así, la posición del sujeto femenino que se está rebelando (ocupando, en la relación, el lado de la izquierda política)[6], pero al mismo tiempo apunta aceradamente contra las actitudes de esos hombres de izquierdas que, de puertas adentro, reproducen los estereotipos y las más repulsivas prácticas machistas[7], equiparándolos a la figura que en un régimen dictatorial se adjudica el lugar supremo de la escala, el tirano:

Revolucionario: esta noche
no estaré en tu cama.
Que no te extrañe la subversión de amor
antiguo dueño.
Tú hinchas el cuero
y te preocupas tanto de problemas sociales
No te fijas, farsante,
que en tu casa

---

[5] El artículo de Dante Liano del que tomo la cita, "La poesía de Ana María Rodas", se incluyó a manera de epílogo en *Poemas de la izquierda erótica. Trilogía* (Rodas, 2004: 229-246).

[6] "Ya sé / Nunca voy a ser más que una /guerrillera del amor. / Estoy situada algo así / como a la izquierda erótica. / Soltando bala tras bala / contra el sistema" (Rodas, 1073: 76). Significativamente, a comienzos de 1980 y en el marco de la revolución sandinista, un grupo de mujeres nicaragüenses tomaron la expresión para designar al PIE, Partido de la Izquierda Erótica. Entre ellas estaba la escritora Gioconda Belli, quien, en *Apogeo*, dedica el poema "Contradicciones" a sus compañeras de lucha (Belli, 1998: 29-31).

[7] En el ya citado diálogo con Aída Toledo, Rodas comenta: "por ahí, poco antes de los treinta años o algo así, me di cuenta que no importaba cuán inteligente, cuán talentoso, cuán revolucionario, etcétera, pudiera ser un hombre, de todas formas era machista y trataba mal a su mujer y se sentía con el derecho de quemarle el rancho como decimos entre nosotros" (Toledo, 2003: 5).

calcas tan justamente
los modales del mejor tirano. (Rodas, 1973: 86)[8]

En una Guatemala sumida en circunstancias políticas tan difíciles como las de aquellos años, la voz de Rodas causó un gran impacto, como lo causó en el contexto literario, no acostumbrado a una expresión tan retadora por parte de una escritora; en este aspecto es fundacional, como asegura Aída Toledo y es opinión ya generalizada: "pienso que ese libro es fundacional de la poesía de mujeres centroamericanas, y todavía no se ha revalorado en ese sentido" (Toledo, 2003: 12)[9]. Por su parte, Luz Méndez de Penedo lo califica de "contraépica feminista", destacando cómo Rodas desplaza el mundo personal al territorio de lo político, a lo que cabría añadir que también a la inversa, pues se emplean códigos del ámbito político para definir un determinado modelo de relación interpersonal y sexual. En palabras de la ensayista: "Rodas sintetiza la épica íntima de la mujer guatemalteca y la traslada al espacio político, mediante una lectura revolucionaria del erotismo reprimido. Es decir, refuncionaliza el proceso de conflicto bélico de liberación en clave feminista" (Méndez de Penedo, 2007: 182).

Tal trasvase de lo personal a lo político, y viceversa, puede leerse a la luz de uno de los lemas del feminismo de aquella época, "lo personal es político", y a la luz de las claves ofrecidas por uno de los libros que más alcance dieron a esa máxima, *Política sexual*, de Kate Millett, que se había editado en 1969. La apuesta arriesgada y verdaderamente singular del libro de Ana María Rodas reside en esa incorporación de los términos del conflicto armado para dar cuenta de las relaciones de género y visibilizar su asimetría, entendiendo que sería posible transformarlas en tanto que son construcciones, producto de reglas sociales y culturales[10].

Poniendo en entredicho esas normas, en los *Poemas* se configura una voz que propone anular la sumisión y reclamar el placer, empezando por negarse a una sexualidad exclusivamente reproductora y a un silencio castrador, que se da incluso

[8] En otros poemas el lenguaje es incluso más agresivo: "Mírame: / yo soy esos torturados que describes; / esos pies, / esas manos mutiladas. / Soy el símbolo / de todo lo que habrás de aniquilar / para dejar de ser humano / y adquirir el perfil de Ubico / de Somoza / de cualquier tirano de esos / con los que juegas / y que te sirven, como yo, para armarte / un escenario inmenso" (Rodas, 1973: 71).

[9] En otro lugar, haciendo historia de este libro, Aída Toledo, escribe: "Además, Rodas abordaba la temática del cuerpo de una forma distinta a la que acostumbraba inclusive la poesía de los varones de aquel momento" (Toledo, 2009: 346). A su vez, en Ávila (2004) se habla de Rodas como pionera.

[10] […] me di cuenta que las mujeres y los hombres éramos diferentes, pero no me estaba dando cuenta de las diferencias normales, comunes y diferentes de la naturaleza, sino que estaba dándome cuenta de las diferencias que la cultura se había marcado y que ha marcado" (Toledo, 2003: 4).

dentro del matrimonio. Los versos se dirigen, sin adorno ni disimulo alguno, contra el blanco de la moral patriarcal y el sujeto poético, que habla desde un yo que toma por momentos la función de portavoz de un colectivo (yo, tú, nosotras), deconstruye ese orden que niega a las mujeres aquello que no duda en consentir a los hombres: el deseo y el placer, expresarlos y disfrutarlos:

> Porque ¿cómo decir "yo deseo"?
> -las mujeres no deseamos
> sólo tenemos hijos-
>
> Cómo puedes pedir a tu marido
> que te lama y te monte
> -eso no lo aprendiste en el colegio-
>
> Y cuando él alcanza su orgasmo egoísta
> no puedes gritarle
> yo no termino.
>
> Ni puedes masturbarte
> ni buscarte un amante.
>
> Para una mujer eso no es bueno. (28)

Seguramente, y en más de un sentido, cabría entender esta primera entrega de Rodas como un poemario de amor, o de desamor, aunque para nada al uso; entre aquellos elementos que lo distancian de lo que ese uso esperaría se encuentra, en lugar preferente, la firmeza de la voz poética, que hace explícito su descontento y rechaza convertirse en cómplice de una usurpación. Ser sujeto, no objeto, del deseo; activa y no (o no sólo) pasiva en la relación, es lo que se reclama; en suma, no desempeñar la función de "un adjetivo", "inferior, inconsciente, utilizable, / accesible, fácil de manejar, / desechable"[11], lo que exige un tipo diferente de proyecto sentimental y erótico, factible únicamente en una relación donde los sujetos implicados posean idéntica libertad[12]:

> Comprendí
> que libre-yo
> y libre-tú

[11] Términos empleados en un poema de *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* donde se describe lo femenino tal como lo construye la cultura (Rodas, 1975: 45).

[12] Como expresa Aída Toledo: "El nuevo sujeto que Rodas crea, piensa, luego se emancipa, se sabe usado, luego se escapa, urde trampas y posteriormente se evade, es un sujeto que se desplaza hacia otros espacios culturales donde pueda adquirir una nueva identidad, mucho más humana" (Toledo, 2009: 348-349).

podemos tomarnos de la mano
y realizar la unión sin anularnos. (Rodas, 1973: 27)

Como he señalado más arriba, los reproches al libro tuvieron que ver tanto con la forma de decir (lenguaje, imaginería y registro poéticos), como con lo que se decía, y en esto entraban, además de la puesta en escena del cuerpo y la sexualidad, las referencias a lo doméstico, ámbito asociado a las mujeres que los imaginarios culturales del patriarcado hacen pasar por particular, como si los hombres no hablasen de su mundo particular (su deseo, sus fantasías, sus mitos), aunque el suyo sea considerado universal[13]. La autora se muestra cáustica al respecto, integrando las críticas recibidas al propio contenido de algunos poemas y ratificándose en sus convicciones y en la singularidad de su estilo como poeta:

Dijeron que un poema
debería ser menos personal;
que eso de hablar de tú o de yo
es cosa de mujeres.
Que no es serio. […]

No puedo remediarlo.
Por más que trate
no escribiré un ensayo
sobre la teoría de conjuntos.

Tal vez más adelante
encuentre otras formas de expresarme.
Pero eso no me importa ahora;
hoy vivo aquí y este momento
y yo soy yo
y como tal actúo.

Por lo demás, lamento no complacer a todos
Creo que ya es bastante mirar hacia mí misma
y tratar de aceptarme […]
Aunque no les guste.
Punto. (Rodas, 1973: 52-53)

Argumentos similares reaparecen en *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* (1975). De las cuatro secciones en que se organiza este libro, la primera, "La muerte de los padres", atiende precisamente a estas cuestiones. Se abre con un texto en formato

[13] A propósito de esta cuestión me gustaría recordar aquí unas palabras de la pensadora francesa Monique Wiitig: "Históricamente se puede comprobar que la clase de los hombres se ha apropiado de lo universal y de la posibilidad de manipularlo a su antojo sin que parezca un abuso de poder, en suma, con naturalidad" (Wittig, 2010: 137 [traducción mía]).

epistolar y disposición prosística que lleva el título "Carta a los padres que se están muriendo". De acuerdo con la escritora, la carta era para sus amigos, que cuestionaban su escritura[14]. Sin renunciar a la expectativa creada por el término padres[15], que remite de forma literal a la familia tradicional, donde el padre aprehende el poder y la autoridad, que la madre transmite, para Ana María Rodas la despedida fundamental es de los padres literarios, ascendientes culturales que se resisten a reconocer a aquellas escritoras que, en la búsqueda de una expresión que represente adecuadamente sus retos, no han dudado en alejarse de las reglas que ellos, como agentes y reproductores del canon, fijan. La "hija", sin embargo, ha encontrado su espacio, su estilo personal, y declara no sólo su autonomía y su responsabilidad sobre ese espacio, sino también la imposibilidad de dar marcha atrás:

> Papis queridos: a ustedes quiero aclararles qué es todo esto. Las mujeres me entienden. Lo que yo hago no es bueno ni malo. Es mío.
>
> Los veo revolverse, incómodos, en sus poltronas. Presiento que buscan las palabras para invocar los cánones antiguos y tratar de meterme a su yugo nuevamente. Ya no es posible. (Rodas, 1975: 9)

Es patente la repulsa a ese sistema caduco que inventa todo tipo de estrategias para mantener sometidas a las mujeres, prolongando su infancia 'artificialmente' como una de las más exitosas, y esto trátese de la familia de sangre o de la literaria: en ambos casos, la tutela, la minorización, la ineptitud, han definido las condiciones de los sujetos femeninos:

> Yo no los necesito. Si anduve pegada a los faldones de sus sacos fue porque mi infancia –siendo mujer- se prolongaba artificialmente a través de todas esas cosas que ustedes inventaron para asegurarse que, cuando menos, la mitad de los seres humanos quedaría fuera de la competencia. (Rodas, 1975: 10)

---

[14] La escritora menciona esta circunstancia en la entrevista con Aída Toledo: **AT:** […] ahí en las *Cuatro esquinas* está ese texto que a mí me gusta tanto que es "Carta a los papis que se están muriendo". **AMR:** Ah, sí […] Yo recibí, y recibí muy mal en mi interioridad, lo que habían dicho mis amigos: "eso no es poesía", "están cosificando tu libro", y todas esas cosas. Entonces dije yo, "bueno, ¿yo por qué voy a seguir los cánones de ellos?, si yo soy yo. Y entonces les escribí esa carta. […]. **AT:** Para esos comentarios y esos consejos que siempre suelen dar... **AMR:** Ah, los consejos, que tené cuidado, que mira que no sé qué, porque creen que uno tiene tres años todavía, ¿verdad? Y entonces, sí, la carta es para mis amigos, y después resulta que cuando la vuelvo a ver, digo "sí es para mis amigos, pero es también para todos los hombres" (Toledo, 2003: 13-14).

[15] En un artículo reciente aludí a este texto atendiendo sólo al sentido denotativo de padres (Fariña Busto, 2013); contemplo ahora este otro sentido que inscribe el poema en su contexto histórico-literario y que hace más expresivas algunas de sus afirmaciones.

En el literario, como en cualquier otro ámbito, estas condiciones han supuesto grandes obstáculos. Oponerse a los dictámenes de quienes detentan la autoridad literaria y concentran sobre sí todas las aprobaciones institucionales y culturales en lo que concierne a la representación del saber es una tarea difícil y, además, implica siempre alguna penalización. En el caso de Guatemala, y tomo de nuevo palabras de Dante Liano, la obediencia a los padres de la cultura es total y esto explica que la poesía femenina "haya llegado a los años 60 en un estado de minoría de edad, con mucho recato y discreción, navegando un lirismo entre romántico y modernista […] Hay que esperar a los años 70, fecha en que una nueva generación de mujeres rompe con esa tradición" (Rodas, 2004: 231-232).

La emisora de la "Carta" de Ana María Rodas esboza todo el proceso: primero, la admiración y la dependencia; después, el malestar, para el cual no se halla una causa; finalmente, el desvelamiento y el abandono, cerrándose el poema con una frase tan coloquial como elocuente, resaltada todavía más por su disposición aislada, como línea poética única y cortante en un texto construido, ya lo he anotado, a manera de párrafos de un discurso en prosa:

> Papis que disfrazan su antigüedad con cintas y colgajos extraídos de la supertienda más cercana, que masturban sus milenarios sesos en busca de nuevas formas para seguir manoseando el poder, ustedes son impotentes para encasillar mis poemas.
>
> Los admiré e hice mías sus ideas por un tiempo y no sabía por qué se me llagaba el cuerpo y el cerebro. Ahora entiendo lo infantil de esos propósitos y al ver sus rostros con esta vista nueva que me he dado, comprendo que no pertenezco a este cementerio.
>
> Y me largo. (Rodas, 1975: 11)

En el cementerio quedan "cadáveres" que no conocerán "la dulzura de la podredumbre natural bajo la tierra" (13), es decir, que no contribuirán a producir nueva vida, pues su ciclo está cerrado, y, por ello, el sujeto poético no vacila en invitarlos a permanecer en su inmovilidad, "cadáveres insulsos" sobre "cadáveres hacinados": "Quédense allí donde están ahora, no pierdan ni un segundo / su postura perfecta" (13).

La ley del padre (padres simbólicos), que también arrastra a padre y madre reales y los hace sucumbir[16], acaba por invalidar toda posibilidad de vida, de ahí que la que se había denominado "antes hija" (9) se aleja ya sin temor:

> Yo ya no muero la muerte decretada por ustedes
> a quienes se rebelan
> ni viviré el engaño de destrozarme por ser alguien.
> Me han mordido tanto sus perros
> ya no les temo.
>
> Viviré mi vida sencilla fuera de Su Universo. (Rodas, 1975: 14)

En los poemas se encara no sólo la familia tradicional, institución perpetuadora de las normas patriarcales, sino también la familia literaria, igualmente androcéntrica, que ha funcionado limitando a las escritoras en formas y temas o directamente desprestigiándolas y excluyéndolas. La impronta coloquial y de aparente afectividad empleada en el encabezamiento de la "Carta" ("Papis queridos") no consigue ocultar la carga de profundidad que ésta contiene. Pero lo más relevante de este texto es que, en la aclaración que la emisora ofrece a sus destinatarios, no hay desprecio sino algo mucho más poderoso y comprometido: la manifestación de una conciencia que, habiendo comprendido el objetivo de sus progenitores, los desenmascara y abandona no sin antes formular su mayor insumisión: considerarlos impotentes para juzgar su obra. De este modo, esta hija escritora toma para sí atribuciones que le habían sido vetadas. Ante todo, la independencia: para valorar, para experimentar, para expresarse; además, y como consecuencia, para equivocarse.

En contextos como los dibujados en estos dos libros de Rodas no parece viable la conciliación entre el mundo masculino y el femenino. En *Poemas de la izquierda erótica*, el ámbito cerrado de la casa se abre para sacar a la luz las deficiencias de un modelo de relación sentimental y sexual frustrante para las mujeres; en *Cuatro esquinas del juego de una muñeca* la escritora se enfrenta a los padres literarios. Son relaciones de diferente índole, pero, en los dos casos, al desvelar y denunciar las normas sociales

---

[16] Los versos que anteceden a los que transcribo más adelante en el cuerpo del trabajo dicen: "Padres Creadores de toda ilusión viviente / por agonizar entre los cánones que ustedes inventaron / y lo humano / escogió mi padre, padre de carne y hueso / evadirse de Su Reino alucinante / a través de diez años de angustia y de alcohol. / Y más tarde / la que me parió de madrugada / tragó una capsulita con olor a almendras. / Yo soy lo que queda de ese par de cadáveres reales / de esa pareja / que encontró la puerta falsa / para evadir las dentelladas de los perros / que ustedes amaestran" (Rodas, 1975: 14). La mención al suicidio de la madre transparenta de nuevo circunstancias autobiográficas (Acevedo Leal, 1998: 27).

del patriarcado, la voz poética exhibe su rebeldía y sus logros como el mejor trofeo, y todo ello a pesar de que entre los últimos pueda estar también el cansancio y la soledad:

La piel,
mi piel.
Este erizamiento primitivo
que ya no lo produce nadie ajeno.

Yo con mis vísceras,
con mi silencio
con esta calma nueva
con este sentimiento
de plenitud perfecta.

Quiero disfrutar ahora
el ser yo misma. (Rodas, 1973: 90)

La idea se repite en varias ocasiones, pero quizás sea en el poema que cierra *El fin de los mitos y los sueños* (1984) -a su vez libro de cierre de la trilogía inaugurada por los otros dos- donde alcanza sus términos más significativos. En él, una serie de alusiones bíblicas, oportunamente invertidas[17], se pone al servicio de la descripción de un sujeto femenino totalmente empoderado; sobre todo, sin padre y sosteniendo la pluma que la caracteriza como escritora:

ABSOLUTA

Subió a los infiernos y está sentada
a la diestra de sí misma
tiene en la mano empuñada
una pluma
y no sonríe ni espera la resurrección de un muerto (Rodas, 2004: 225)

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Leal, Anabella, "Ana María Rodas: el peso de la palabra poética". *Volver a imaginarlas. Retratos de escritoras centroamericanas.* Comp. Janet Gold. Honduras, Editorial Guaymuras, 1998, pp. 21-34.

---

[17] Alusiones directas a la cultura judeo-cristiana se producen también en un poema de *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*. Subrayan, en este caso, la presencia obsesiva de la culpa dentro de la misma: "Cristiana. / Por eso ahora pago / en angustia / el mar sobre mi piel / los amantes antiguos, el vino que he tomado / el incesto mental / las ancas de rana que comí / y tal cosa y tal otra y todo aquello. / Sí, atea confesa. Mas cristiana" (Rodas, 1975: 50).

Ávila, Myron Alberto, *Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de re-creación de sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003)*, Madrid, Torremozas, 2004.

Belli, Gioconda, *Apogeo*, Madrid, Visor, 1998.

Fariña Busto, María Jesús, "Desactuando el mandato de género: escritoras hispanoamericanas, *Sociocriticism*, XXVII (2012) [en prensa].

Hernández, Bonar L., "La historia de Guatemala en sus libros", *Istor*, 24 (2006), pp. 6-28. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_24/dossier1.pdf

Méndez de Penedo, Lucrecia, "Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea, *Cultura de Guatemala*, Tercera época/Año XXVIII, vol. II (2007), pp. 171-206.

Rodas, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica*, Guatemala, Testimonio del Absurdo Diario Ediciones, 1973.

Rodas, Ana María, *Cuatro esquinas del juego de una muñeca*, Guatemala, Litografías Modernas, s/f [1975].

Rodas, Ana María, *La insurrección de Mariana*, Guatemala, Ediciones del Cadejo, 1993.

Rodas, Ana María, *Mariana en la tigrera*, Guatemala, Editorial Artemis-Edinter, 1996.

Rodas, Ana María, *Poemas de la izquierda erótica: Trilogía*, Guatemala, Editorial Piedra Santa, 2004.

Toledo, Aída, "Yo estoy, yo soy, y no necesito nada más. Diálogo con Ana María Rodas", *Tatuana*, 1 (2003): http://bama.ua.edu/~tatuana/numero1/yoestoy.pdf

Toledo, Aída, "Feminismo y subversión en los setenta en Guatemala. *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, historia de un libro", *Destiempos*, 19 (2009), pp. 345-358: http://www.destiempos.com/n19/toledo.pdf

Wittig, Monique (2010), *Le chantier littéraire*, Donnemarie-Dontilly/Lyon, Editions iXe / Presses Universitaires de Lyon.

# EL NACIMIENTO DE LA ESCRITORA: LA MUJER Y LA PALABRA

*Elvira Fente*
*Universidad Complutense de Madrid*

ABSTRACTS
En esta comunicación, pretendo analizar los orígenes y el acto de nacimiento de la escritura femenina, a partir del camino que Hélène Cixous recorre en su búsqueda de la feminidad y su manera de explicar todas las relaciones entre objetos o pensamientos, mediante una eterna dicotomía opuesta masculino-femenino. A continuación, analizaré la comparación de la mujer con la palabra, ya que, para hablar del Otro, que es la mujer, para comprenderla mejor o para aprenderse a una misma mejor, el acto de escribir debe hacerse desde las palabras en relación con este femenino, este Otro extranjera de una misma. Finalmente, terminaré con una maduración de reflexiones y palabras, a partir de las cuales, nace el conocimiento de lo femenino.

In this paper, I analyze the origins and the act of birth of feminine writing, from the pathway that Hélène Cixous goes throught in her search of femininity and her way of explaining all the relationships between objects or thoughts, by an eternal male-female opposite dichotomy. Following, I will analyze the comparison of women with the word, because, to speak of the Other, who is the woman, to understand her better, or to learn herself better, writing should be done from the words in connection with this feminine, this foreign Other that only oneself knows. Finally, I will end with a maturing of thoughts and words, from which is born the knowledge of the feminine.

KEYWORDS
Mujer, escritura, Hélène Cixous, palabra, el Otro
Woman, writing, Hélène Cixous, word, the Other

INTRODUCCIÓN

Hélène Cixous, nacida en Argelia, escribe desde ambos bandos de la colonización, lo que la hace más sensible a un sentimiento de injusticia sobre el ser colonizado y sobre la mujer; sobre las mujeres en general. Haremos aquí una lectura de su obra a partir de su escritura en dos direcciones: la escritura de lo femenino y la escritura en femenino.

¿Cómo se escribe la mujer, una mujer a la que no se tiene acceso, que a menudo, simplemente se adivina, en una sociedad donde se la disimula? ¿Cómo es, para Cixous, escribir su feminidad, participar en la creación de una memoria de la mujer, de una escritura en femenino, en una disciplina, la escritura, en la que la mujer está ausente, como creadora o como sujeto real? : "Écrire ne t'es pas accordé. Ecrire était réservé aux élus. Cela devait se passer dans un espace inaccessible aux petits, aux humbles, aux

femmes" (Cixous 1977). Esto demuestra la diferencia de estatus entre los sexos.

¿Cuáles son las relaciones entre la mujer idealizada y la tradicional, aunque salvaje, y cuál es la dificultad de verse mujer y de escribirse mujer, según Cixous? A partir de la figura de la mujer salvaje podremos observar cómo este mito ancestral es también fantasía personificada en la obra de esta autora, que describe el universo imaginario colectivo que gira en torno a este mito. La mujer salvaje de Hélène Cixous es el Otro, la otra mujer, la mujer de la otra cultura, la cultura árabe. Mientras un hombre hace un ejercicio de escritura sobre el otro sexo, la mujer lo hace sobre la otra cultura.

En Cixous, nos parece interesante el análisis de una obra relativamente antigua, *Souffles*, y dos más recientes, *Osnabrück y Les Rêveries de la femme sauvage, Scènes primitives*, en la medida en que cada una se corresponde con un punto esencial de esta comunicación. De hecho, en *Les Rêveries,* se pone en evidencia la relación de la mujer salvaje con Argelia, mientras que en *Souffles,* la autora se interesa a todo aquello que tiene que ver con la escritura femenina. En cuanto a la elección de *Osnabrück*, se debe a las cuestiones sobre la relación con la madre y la transmisión, conceptos pertinentes en la medida en que nos interesamos por la memoria. La elección de este corpus no nos impedirá hacer referencia a otros textos, en particular a textos más teóricos como *La Venue à l'écriture* o *La Jeune Née*.

MASCULINO-FEMENINO

Para reflexionar sobre lo femenino en su relación con la escritura es necesario interesarse primero por las relaciones entre femenino y masculino, en lo referente al conocimiento de lo femenino por parte del hombre y al descubrimiento de lo femenino por si mismo, que pasa por el conocimiento de la feminidad, de la mujer salvaje presente en cada mujer y, tal vez, por el reconocimiento individual y colectivo de lo femenino, de la mujer. Por esta razón, hay que empezar por las cuestiones que se presentan sobre lo femenino para Hélène Cixous.

Para ello, debemos definir diversas nociones primero, como mujer, feminidad, femenino y también el mito de la mujer salvaje. ¿Qué implican estas palabras en las sociedades a las que nos enfrentamos? En la obra de Cixous, debemos definir las nociones de femenino y escritura como conceptos indisociables. De hecho, lo femenino, para Cixous, está en el origen de la escritura.

Pero las cuestiones en torno a lo femenino subyacen del hecho de que, durante siglos, es solo el hombre quien piensa, no se interesa por la mujer como ser humano, a

la vez semejante y diferente a él. Es lo que nos explica Geneviève Fraisse en una visión sociológica de la cuestión:

> Dans l'histoire de la pensée, il est aisé de repérer comment les femmes sont utilisées : par exemple, le débat sur l' « âme des femmes » à l'âge classique servait à régler une querelle théologique (celle du socinianisme au XVIe siècle) totalement distincte de l'histoire des sexes. Contrairement au débat sur l'âme des bêtes, la question de l'âme des femmes était purement rhétorique. De même, l'usage subtil du féminin, depuis le philosophe Emmanuel Lévinas, pour déconstruire la métaphysique, est une pratique où la femme réelle est absente, et la qualité du féminin un lieu de critique où s'établit un dédoublement : le féminin est là pour lui-même et pour autre chose ; il sert d'argument philosophique. […] Elles étaient un signe, pourrait dire Claude Lévi-Strauss. Non une valeur, mais un signe, précisément comme un signe est le lieu d'un échange de sens (Fraisse 2004).

Por esta razón, nos interesamos primero por la mujer y las diferentes acepciones que la rodean. Y, en la autora que utilizamos como referencia, se trata de lo femenino en su relación con la escritura. Lo femenino y la feminidad son nociones confusas, tanto desde el punto de vista analítico, como desde una perspectiva literaria. Alberto Eiguer, en *L'Eveil de la conscience féminine*, define lo femenino como un estado psicológico, mientras que la feminidad sería una consecuencia, la materialización de ese femenino en la mujer :

> Jean et Monique Cournut ont distingué le féminin de la féminité : le premier est une qualité psychologique présente aussi bien chez la femme que chez l'homme, il est interne ; la seconde est la forme que prend chez la femme ce féminin ; ces expressions sont donc secondes, celles qui se donnent à voir au monde, sans toutefois tout montrer, mais assez pour suggérer à l'homme que chez la femme il y a un féminin à prendre dont il peut jouir. Par moments défensive, la féminité s'érige alors en porte-étendard (Eiguer 2002).

La feminidad sería por tanto puramente femenina e inaccesible para el hombre, como sentimiento, pero en cambio, el hombre podría disponer de ese femenino, podría vivirlo a través de un escritor hombre que escribe en femenino. Pero la cuestión sería determinar si la presencia de ese femenino en el hombre desde el punto de vista analítico permite el acceso a lo femenino en la literatura masculina.

En cuanto a la noción de mujer, varía en función de la época y la sociedad. Es lo que destaca Hélène Cixous, a través de sus interrogaciones sobre qué es una mujer, especialmente en *Souffles* : « Est-ce que c'est une femme ? Question qui ne sait plus où

se poser. (Cet être je dois la décrire) – Est plus qu'une femme. N'est pas une non-femme – Dans la nuit des temps je me fous qu'elle fut Electre, fille, bonne, garde fille de mèrepute, dite de sexe féminin?»(Cixous 1975). La figura de la mujer en si misma no está bien definida y, sin embargo, como señala Simone de Beauvoir, es indispensable hacerlo : « Si sa fonction de femelle ne suffit pas à définir la femme, si nous refusons aussi de l'expliquer par « l'éternel féminin » et si cependant nous admettons que, fût-ce à titre provisoire, il y a des femmes sur terre, nous avons donc à nous poser la question : qu'est-ce qu'une femme ?» (Beauvoir 1976) .

Si, como dice Alberto Eiguer, percibimos tradicionalmente a la mujer « comme madone des intérieurs, princesse des cuisines et des salles de bains, artiste des torchons et des cuillers, lève-tôt et couche-tard, mémoire vivante des rendez-vous de la famille, toujours disponible pour le devoir-conjugal, éternellement souriante… » (Eiguer 2002), no se corresponde con la visión que cada mujer tiene de si misma. Se trata de que cada mujer sea capaz de lidiar con los mitos, remitiéndose únicamente a su propia percepción para definirse como mujer:

> Le discours sur ce qu'est une femme se présente comme une évidence, il est étayé par des arguments, des histoires, des légendes. A partir de là, elle doit à la fois s'approprier ce discours et façonner son propre point de vue. Une remise en question du discours mythique n'est pas exclue, elle est même nécessaire. Car la conscience se façonne dans la révolte. Mais comment défendre son estime de soi et imposer un caractère contre les conventions ? (Eiguer 2002).

Esta cuestión se encuentra constantemente en el corazón de la escritura de Hélène Cixous. Para ella, se trata de imponerse al mismo tiempo como escritora en su femenino y en su orgullo de ser una mujer singular. A través de la escritura, Cixous se sitúa por encima de las convenciones sociales, textuales y literarias.

LA ORIGINALIDAD DE LA ESCRITURA FEMENINA

El mito de la mujer salvaje es un personaje latente en el imaginario colectivo y es un pretexto para escribir lo femenino, es el motor del acto de escribir. Ya sea para hablar al Otro, que es la mujer, para comprenderla mejor o hablarse a si misma, como mujer, para conocerse mejor. Escribir está en el origen de la relación con lo femenino, con ese Otro extraño que descubrimos.

El camino que Hélène Cixous recorre gracias a la escritura se corresponde con la búsqueda de la feminidad evocada en el descubrimiento de esta desconocida, que es la propia mujer para si. La autora nace de su escritura y por tanto, de su femenino: «

C'était un chant ! N'y a-t-il pas un rapport entre l'évocation, l'insufflation, ce parc vibrant (parcouru d'intensités complexes, de passions s'altérant, cherchant refuge) pépinière, et notre gestation ? (de chants en peine de coeurs où se loger, de graines princières en quête de seins où piquer un somme, d'enfants kidnappés à revendre)» (Cixous 1975).

Se trata de una escritura de lo femenino, pero también de una escritura de la feminidad. Pensemos por un instante en la célebre frase de Simone de Beauvoir : «On ne naît pas femme, on le devient » (Beauvoir 1949). Y no olvidemos que Cixous nació en esta época, durante este movimiento del pensamiento. El acceso a la feminidad por parte del hombre parece imposible, incluso que el hombre no pueda comprender, intrísecamente, lo que significa ser una mujer. Sin embargo, lo femenino es accesible al hombre, a través del amor que la mujer le profesa y la parte de sentimiento hacia lo femenino que él mismo posee.

La escritura en femenino no es por tanto necesariamente más accesible a la mujer que al hombre. Se trata solamente del camino para llegar a ella que es diferente: la mujer busca conocerse, el hombre escribe a priori en el contexto de una fantasía y de un conocimiento del Otro, de este objeto de amor y de deseo que no entiende más que en una cierta medida. Sin embargo, se trata en ambos casos de escribir en femenino, de hacerlo hablar, de cantar su belleza y su misterio.

## EL NACIMIENTO DE LA ESCRITORA

Parece innegable que en Hélène Cixous la escritura nace de lo femenino, de las cuestiones que subyacen a la diferencia sexual, de una necesidad de definición de lo femenino. A través de la escritura, la autora busca en ella los fundamentos de lo femenino, tanto desde el punto de vista de lo que representa socialmente – sus primeros escritos se inscriben en pleno período feminista – y de forma individual. A través de la escritura, Cixous busca un fin más profundo y singular: descubrir su propio femenino, sur relación con lo femenino. Podemos sentirlo en la lectura de *La Jeune née* o de *Entre l'écriture*, la relación con lo escrito se vive como una relación carnal y específicamente femenina. Se trata de otorgarle su lugar en el mundo, que durante mucho tiempo ha rechazado a las mujeres y la creación de una escritura de mujer, en una relación propia con el mundo, separada de la literatura masculina adquirida y reconocida universalmente. Sin embargo, es necesario que se inscriba en una tradición literaria, para que la escritura femenina no sea percibida como una especie de cajón de sastre exótico y tenga su legitimidad.

En *Souffles*, Hélène Cixous compara a su hijo con un texto escrito: « Lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable : je ne sais d'ailleurs même pas maintenant si je l'ai jamais abrité dans mon sein, si je l'ai un peu inventé, un peu fait, et s'il court encore, quelle forme le pare (Cixous 1975)». Y si la mujer, a través de la escritura, puede dar la vida, ello también le permite darse vida a si misma, ya que la escritura es alimento:

> L'amour qui pousse Cixous à écrire agit dans son corps, le peuple et le féconde. Cixous emploie souvent la métaphore de la maternité pour décrire la création littéraire : « J'accouche. J'aime accoucher… Une envie de texte ! Confusion !… Mes seins débordent ! Du lait. De l'encre. L'heure de la tétée. Et moi? Moi aussi j'ai faim. Le goût de lait de l'encre !Cixous 1986).

Cuando describe sus primeras incursiones en la Lengua y la Palabra, Cixous utiliza imágenes físicas, que incluyen la boca y el gusto y en varias de sus obras utiliza la metáfora de la alimentación para destacar la fuerza vital, nutritiva, indispensable de la palabra y la escritura (Cremonese 1997) : « J'ai été élevée au lait des mots. Les langues m'ont alimentée… Si j'ai goûté, c'est la pâte du parler… Les textes je les mangeais, je les suçais, les tétais, les baisais. Je suis l'enfant innombrable de leur foule » (Cixous 1986). Además, la mujer es escritura, es palabra es frase:

> Je me figurais la phrase elle-même sous les traits flous d'une grande et svelte mariée taquine et cela ajoutait à mes troubles encore un frémissement : qu'une phrase puisse être une personne et venir à moi sous son nom en excitant mon corps jusqu'au bout de mes seins, qu'il se passe entre nous des choses aussi renversantes et brutales qu'entre un peintre et sa toile ou entre les sexes sur leurs gardes ! Nous étions du même semblant, trompeuses ensemble (Cremonese 1997).

Y a través de la escritura, la mujer se escribe, se vive. Mujer y escritura son uno :

> Jetant des ponts par-dessus les ruptures, les hyperbates successives dessinent en filigrane la séquence : J'ai…eu…vécu…fait…été… tous les mots. Non pas parler écrire, mais *être* les mots. Les vivre. Les souffrir. Où il y va de la *passion* de la langue, à même le corps, le cours de l'existence. […] désir, aura, lancée par quoi les signes de la chair, de l'écrire, du penser, ont à *faire* ensemble. Telle est la langue de la création. L'expression « je suis un corps qui a joui de la création» dit admirablement l'exercice d'une pratique qui fait plis innombrables. Certes, « jouir » connote le plaisir, mais aussi avoir la jouissance, le libre usage, des biens de la terre. […] Ainsi l'écrivain qui participe *de* et *à* la création est-il partie prenante, de parti pris. Il est *prise d'écriture*, comme

> il est prise d'eau, prise d'air, prise de terre. Autrement dit : vecteur d'énergie (Calle-Gruber 2003).

Pero si lo femenino está en los orígenes de la escritura, se produce una especie de feed-back : lo femenino se manifiesta a través de la escritura y es necesaria una maduración de las reflexiones y de las palabras para que nazcan en el texto los conocimientos sobre lo femenino. La escritura permite dar la vida, dar a luz a lo femenino pero también a la escritura en si misa, a la propia autora, que no sabe las razones por las que escribe realmente, pero que tiene la convicción de que debe escribir:

> N'aurait-il pas fallu d'abord avoir les « bonnes raisons » d'écrire ? Et je ne les connaissais pas. Je n'avais que la « mauvaise » raison, ce n'était pas une raison, c'était une passion, quelque chose d'inavouable, – et d'inquiétant, un de ces traits de la violence qui m'affligeait. Je ne « voulais » pas écrire. Comment aurais -je pu le « vouloir » ? Je n'étais pas égarée au point de perdre la mesure des choses. […] De raison, aucune. Mais il y avait de la folie. De l'écriture dans l'air autour de moi. Toujours proche, enivrante, invisible, inaccessible. Ecrire me traverse ! Cela me venait soudain. Un jour j'étais traquée, assiégée, prise. Cela me prenait. J'étais saisie. D'où ? Je n'en savais rien. Je n'en ai jamais rien su. D'une région dans le corps. Je ne sais pas où elle est. «Ecrire me saisissait, m'agrippait, du côté du diaphragme, entre le ventre et la poitrine, un souffle dilatait mes poumons et je cessais de respirer (Cixous 1977).

Las palabras escritas se liberan del cuerpo y permiten a la autora, la escritora, la mujer, vivir, liberarse de su envoltorio, de su condición. Hélène Cixous tiene, a través de la escritura, acceso a la libertad, compleja para las mujeres :

> Folles : celles qui sont obligées de re-faire acte de naissance tous les jours. Je pense: rien ne m'est donné. Je ne suis pas née une fois pour toutes. Ecrire, rêver, s'accoucher, être moi-même ma fille de chaque jour. Affirmation d'une force intérieure capable de regarder la vie sans mourir de peur, et surtout de se regarder soi-même, comme si tu étais à la fois l'autre, – indispensable à l'amour – et rien de plus ni de moins que moi (Cixous 1977).

LA ESCRITURA EN FEMENINO

Hélène Cixous es una autora que domina a la perfección las herramientas de la escritura de las que dispone, lo que le permite jugar con las palabras y hacer aflorar la feminidad de la lengua. Podría decirse que lo femenino en Cixous sale por los poros del texto. Pero, ¿lo hace por una simple descripción de la mujer y sus características o hace hablar a esta mujer a través del texto, a su cuerpo, su corazón, de manera que la mujer se convierte en pieza esencial del texto? En un campo cultural y literario de la palabra

masculina y la escritura masculina, algunas mujeres crean otra voz, una palabra de lo femenino a través de la escritura. Una escritura de mujer.

Cuando quien escribe es una mujer se entra en un mundo prohibido, entregada a una voluntad de transgredir lo vetado, para manifestarse, para decir lo que no se dice o está mal dicho por los hombres. Además, antiguamente se prohibía escribir a las mujeres, a lo femenino, como recuerda a menudo Hélène Cixous. En su obra, este camino espinoso hacia el nacimiento que complica la llegada a la escritura, el ser mujer, está asociado a otra frontera, la de la religión. Ella es una « juifemme » y, por ese hecho, como escribió en *Entre l'écriture*, la autora no puede ni entrar libremente en una iglesia ni coger una pluma. La escritura femenina se corresponde por tanto con una transgresión, una infracción a la norma, ante cualquier obstáculo.

Las mujeres escritoras experimentan a menudo la escritura femenina como una escritura culpable. La propia Cixous escribe de noche, como afirma en *Les Rêveries de la Femme Sauvage*. Y en «Avertissements » en *Rêve je te dis* escribe : « Jadis je me sentais coupable de nuit» (Cixous 2003). Pero, ¿Qué signfica esa escritura en la clandestinidad? ¿Es culpable del sueño o culpable de la escritura?

Sin embargo esta culpabilidad que todas las mujeres que escriben tratan de dominar y superar es, paradójicamente, un motor increíble de creación. Esa culpa les permite realizar nuevos ejercicios literarios y dejarse llevar por terrenos sin explorar, prohibidos a los hombres o que simplemente no les conviene. Las escritoras feministas, como Hélène Cixous, explotan esa culpabilidad que sienten y hacen caer todos los tabúes.

Más allá del cuerpo y de las sensaciones que pasan por la escritura, es la propia escritura que tiene vida, que sale del cuerpo femenino. De este modo, la escritura femenina tendría por tanto un estilo más libre, liberado de la rigidez y del pragmatismo de los discursos masculinos. Y sobre todo, mucho más próximo a la oralidad y la fluidez del lenguaje hablado que las mujeres dominan tradicionalmente.

> Ce style de femme, selon Irigaray, est tactile, fluide, simultané. Un parlerfemme ne peut donc qu'être libre de toute fixité, près de l'inconscient et des sensations corporelles, capable de faire exploser toutes les formes, les figures, les idées solidement établies. La plupart de ces femmes écrivains mettent l'accent sur le caractère « non codifié », « direct », « simple » de la parole féminine : elles se sentent emprisonnées dans la rigidité du discours rationnel et déclarent leur proximité à la voix, au discours oral (Cremonese 1997).

Cixous apunta en *La Jeune Née*, que la escritura debe pasar por el cuerpo; nace del cuerpo, nace en la boca, como la voz, pero sin que la escritura y la palabra se opongan. «On a plutôt la notion que l'écriture passe par tous les pores du corps, de ce «corps interdit », qu'elle passe par le goût, par le plaisir… Et ce n'est pas anodin qu'elle parle de « tous les pores du texte » (Cixous 1975). El texto escribe y siente como un producto del cuerpo más que de la mente. Cremonese destaca : « Les textes [de Cixous] explosent de mots, la langue coule comme du lait, des larmes et du sang (le lait et le sang sont des métaphores de l'écriture souvent employées par les écrivains que j'ai pris en considération) »(Cremonese 1997).

La propia Cixous explica que si la escritura nace del cuerpo, este nacimiento se produce dentro de un movimiento de re-apropiación por parte de las mujeres de ese cuerpo que se les ha prohibido y censurado durante siglos. La mujer se alía con el conocimiento y la reivindicación de las sensaciones corporales exclusivamente femeninas, ya sea las sensaciones de la maternidad o de la sexualidad encontrada – descubierta.

Sin embargo, si el descubrimiento del cuerpo y de la líbido femenina permiten una escritura más libre y fluida, Hélène Cixous afirma que este tipo de escritura no es exclusivamente femenina. No se debe confudir la escritura femenina o feminidad de la escritura y obras femeninas, ya que los términos no son necesariamente asimilables. Según Cixous, algunas obras escritas por hombres son más femeninas, ya que cuanto más fluida, más visceral resulta, más que muchos escritos femeninos – la autora se refiere a Jean Genet, cuya muerte da lugar a una verdadera declaración de amor a que ella llama « Jenais », en *Souffles*.

ESCRIBIR DESDE EL INTERIOR

El espacio de creación femenina es diferente del de los hombres. En el caso de la escritora, podemos hablar de un espacio Interior por dos razones. En la escritura propiamente dicha, tanto desde el punto de vista temático como estilístico, hay, como explica Béatrice Didier, el recurso de una imaginación diferente, la de los sueños, la del cuerpo, asociado a una dimensión cíclica que los hombres no conocen, o mal, por acceder desde el exterior. Es concretamente la creación que se hace desde el Interior, desde lo prohibido que mora en ellas, las mujeres, que buscan espacios protegidos para entregarse al acto de escribir: se trata del Interior de la casa, y también de la noche. Recurren a referencias personales.

Este retorno al Interior de una misma también puede hacerse a través de la

ensoñación. El recorrido por los sueños permite un espacio libre de palabras y de escritura pero, según Béatrice Didier, es un lugar aparte, totalmente separado del tiempo y del espacio real. La propia Cixous describe el mundo de los sueños como un mundo secreto, que rige sus pensamientos y su escritura :

> Ils se narrent à moi dans leur langue, entre chat et loup, entre mêmes ou presque, entre douceur et cruauté, avant tout jour, avant toute heure. Je ne me réveille pas, le rêve me réveille d'une main, la main de rêve ouvre le tiroir à gauche de mon lit qui sert de coffre à rêves, saisit sans bruit le bloc de papier et le feutre pilot V signpen celui qui écrit si gros qu'il n'est pas besoin d'appuyer, il écrit tout seul, et l'on note dans le noir à toute allure, en marges, dedans pardessus bords, le récit remplit l'esquif à ras. Docile je ne dis mot le rêve dicte j'obéis les yeux fermés. J'ai appris cette docilité. Le rêve veut. Je fais. Je suis sans pensée sans réponse(Cixous 2003).

Las convenciones sociales se caen : la noche ya no es tiempo para dormir sino para escribir. El sueño sirve para escribir y se convierte en un momento propio. Pero, ¿Es un rasgo específicamente femenino? Por lo que respecta a Hélène Cixous, hay que preguntarse también por las relaciones madre e hija, por la relación de ambas con la escritura. De hecho, cada una tiene una manera diferente de percibir la transmisión de la memoria colectiva y el propio acto de escribir se hace doloroso para la mujer y para Cixous. Es un reflejo de un pasado común vivido con su madre.

La propia Cixous explica en *La Venue à l'écriture*, que esto va mucho más allá, ya que escribir representa una especie de feed-back, la hija, al escribir, toma el papel de la madre, lo que supone, dice la autora, una tarea angustiosa : « Ecrire ? J'en mourais d'envie, d'amour, donner à l'écriture ce qu'elle m'avait donné, quelle ambition ! Quel impossible bonheur. Nourrir ma propre mère. Lui donner à mon tour mon lait ? Folle imprudence (Cixous 1977) ».

## CONCLUSIONES

Para Cixous, la escritura es totalmente femenina. Las obras son fruto de la experiencia vivida por la autora como mujer, aunque no se trata de obras autobiográficas, sí hay una historia que se encuentra claramente inspirada en la vida de la escritora. Cixous hace de la literatura femenina un nuevo género. Si la literatura tradicional, la escritura hecha por hombres, separa numerosos géneros diferentes, nos parece pertinente plantear otra pregunta : ¿En qué género literario encaja mejor la escritura femenina? ¿Encuentra tal vez su lugar en una de las categorías que llamamos literatura de género y, si no es el caso, puede constituirse como única en su conjunto,

como un nuevo género literario? De hecho, en las últimas décadas, la literatura de mujeres era a menudo una especie de testimonio de mujer para las lectoras mujeres.

Por otro lado, si la obra de Hélène Cixous no se dirige explícitamente a lectoras femeninas, demuestra que es más que una lectura de mujer. Sin embargo, queda la cuestión del testimonio. Pero para la autora de *Rêveries de la femme sauvage,* la escritura está por encima de la historia.

Si lo femenino es para el escritor hombre un universo excelente para la palabra, el lenguaje, el mejor medio para la escritura, el problema se intensifica por el hecho de que toda lengua, según Hélène Cixous, está hecha por y para los hombres. La escritura en femenino necesita la invención de una nueva lengua, que no sería ni el francés, en el caso de Cixous, o el árabe, ni tampoco el español o el alemán, ni ninguna otra lengua. La lengua de lo femenino es, para Cixous, la escritura fraccionada que sorprende en la primera lectura.

Tal vez esta escritura fraccionada, intuitiva, supone a menudo también una perversión de las palabras, de los significantes. En Hélène Cixous, la prolijidad de lo femenino implica necesariamente esta invención.

En una entrevista que Laura Cremonese mantuvo con ella, y que transcribe al final de su libro, Hélène Cixous habla de la invención de las palabras, de juegos sobre los significantes o asociaciones de términos – como la utilización de «mer » y «mère », frecuente en su obra – como un trabajo no calculado pero libre con la lengua: « Je n'ai pas le droit d'affirmer des choses réglées, comme ça, sur les textes, parce que si j'écrivais avec des lois et des codes je serais une machine. L'association se fait, je dirais, par contamination, par métonymie signifiante et je pense que c'est très pratiqué» (Cremonese 1997). También juega con la palabra «voler», que puede significar robar o volar. Robar la libertad o volar como sinónimo de libertad.

La escritura femenina, ya sea de hombre o de mujer, debe tener un cierto nivel de perversión: perversión de la forma, de la lengua y, sobre todo, perversión del mito. Es, según, Cixous una dualidad perversa alrededor de la necesidad de crear una escritura diferente, en femenino, diríamos:

> Aux fils du Livre, la recherche, le désert, l'espace inépuisable, décourageant, encourageant, la marche en avant. Aux filles de ménagère, l'égarement dans la forêt. Trompée, déçue, mais bouillonnante de curiosité. Au lieu du grand duel énigmatique avec le Sphinx, le questionnement dangereux adressé au corps du Loup : à quoi sert le corps. Les mythes nous font la peau. Le Logos ouvre sa grande gueule, et nous

avale (Cixous 1977).

A través de la mujer salvaje, en Cixous, el paso por el mito es necesario para llegar al conocimiento y a la escritura de la mujer Interior, a pesar del hecho de que sea perjudicial, según Cixous. Se trata de una transición obligatoria para llegar a la transgresión, que va de la mano con la forma, la lengua y la memoria tradicional y la transmisión. Inscribir lo femenino en una obra va más allá de los temas que un autor pueda utilizar. Supone todo un proceso de escritura que está en juego cuando nos proponemos realizar una escritura femenina. Si, en un primero momento, la dicotomía entre escritura de lo femenino o escritura en femenino se nos presentaban como opuestas, finalmente resultó que no puede ir la una sin la otra. De hecho, si el término de escritura en femenino es posible en una obra como la de Hélène Cixous, es porque está en permanente relación con lo femenino, con la mujer, con los temas y con la manera de abordar esos temas, con la forma de poner en relación a los personajes o, más bien, como autora, su modo de relacionarse con ellos. Para Cixous, la escritura en femenino subyace de la utilización de lo que llamamos escritura de lo femenino.

BIBLIOGRAFÍA

Beauvoir, Simone (de), *Le Deuxième Sexe I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976 (éd. or. 1949).

Calle-Gruber, Mireille, *Le Livre d'Algérie*, en *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, hiver 2003, p.26.

Cixous, Hélène, *Rêve je te dis*, Paris, Galilée, 2003.

Cixous, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, édition U. G. E., 1977.

Cixous, Hélène, *Les Rêveries de la femme sauvage, scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000.

Cixous, Hélène, *Osnabrück*, Paris, éd. Des Femmes, 1999.

Cixous, Hélène*, Entre l'écriture*, en *Entre l'écriture*, Paris, Edition des femmes, 1986.

Cixous, Hélène, *Souffles*, Paris, éd. Des Femmes, 1975.

Cixous, Hélène, Clement, Catherine, *La Jeune Née*, Paris, U. G. E., 10/18, 1975.

Cixous, Hélène, Gagnon Madeleine, Leclerc Annie, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E, 10/18, 1977, pp. 16-17.

Cremonese, Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Erudition (pour l'éd. fr.), 1997.

Didier, Béatrice, *L'Ecriture-femme*, Paris, PUF, 1999 (éd. or. 1981).

Eiguer, Alberto, *L'Eveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002.

Fraisse, Geneviève, *A côté du genre* en Nadia Tazi (dir.), *Masculin-féminin*, Paris, La Découverte, « Les Mots du monde », 2004.

Kanters, Robert, *Trois femmes*, en *Le Figaro littéraire*, Paris, 15 décembre 1966.

# MARÍA LUISA ALGARRA, DRAMATURGA: EL EXILIO COMO AUSENCIA

*Helen Freear-Papio*

*College of the Holy Cross, Worcester*

ABSTRACTS

María Luisa Algarra, por ser mujer, republicana, escritora y exiliada, ha sido una figura casi invisible en la historia literaria del siglo XX de España. Las dos obras suyas que se estudian en este trabajo son *Judith* y *Casandra o la llave sin puerta*. Los dos textos comparten una áspera crítica social, ecos de temas clásicos (complejos de Edipo, de Electra y la inclusión de versiones modernas de las famosas figuras míticas Casandra y Elena de Troya) y revelan los efectos devastadores de los cambios sociales tanto dentro como fuera del núcleo familiar. El momento histórico de cada obra es el primer tercio del siglo XX pero *Judith* se escribió contemporáneamente (1935) mientras *Casandra* fue escrita unos veinte años más tarde en 1953 y desde el exilio en México.

María Luisa Algarra, an exiled republican woman writer, is a marginalized figure in Spanish literary history of the twentieth century. Her two plays studied in this essay are *Judith* and *Casandra o la llave sin puerta* (1953). Both works share a sharp social criticism, echoes of mythical themes (the Oedipus complex, the Electra complex and the inclusion of modern versions of the famous mythical figures Cassandra and Helen of Troy) and reveal the devastating effects that dramatic social change can have both on the family unit and on society itself. Both plays are set in the first third of the twentieth century, however *Judith* was written contemporaneously (1935) while *Casandra* was penned some twenty years later, in 1953, from exile in Mexico.

KEYWORDS

Exilio, mito, teatro, sociedad, Algarra

Exile, myth, theater, society, Algarra

María Luisa Algarra, escritora profesional de radio, cine, televisión y teatro en México, nació en Barcelona en 1916, hija de una familia burguesa acomodada[1]. Aunque se licenció en Derecho en La Universidad Autónoma de Barcelona, en ella se encontraba, sin duda, el germen de la escritora creativa que sería años después en el exilio. En 1935, con apenas 19 años, ganó el premio del Concurso Teatral Universitario de la Universidad Autónoma de Barcelona por su obra de teatro *Judith*. El comienzo de la Guerra Civil puso muchas carreras literarias españolas en una especie de limbo, y tal fue el caso de la de Algarra[2]. En 1939 huyó a Francia donde colaboró con la Resistencia. Fue capturada y pasó tres años en cárceles y campos de concentración

[1] Véase la introducción de Luis de Tavira (de Tavira, 1994: 7-33) que da los datos sabidos de su biografía. Repito en este primer párrafo los detalles básicos.

[2] Doménech la mete en la Generación del 36, una generación que sería desbandada por la guerra civil (Doménech, 2012: 45).

franceses. En 1942 recibió asilo político en México donde inmediatamente abrazó la cultura mexicana y empezó a desarrollar una carrera exitosa como escritora profesional, estrenando su segunda obra, *Primavera inútil*, en 1944. Murió en el exilio[3] en 1957, con sólo 41 años. En los últimos 20 años ha habido un intento de recuperar y publicar sus seis obras teatrales conocidas y de incluirlas dentro del contexto de la historia de los escritores republicanos del exilio y de la historia del teatro mexicano del siglo XX[4]. El presente estudio pretende centrarse en dos de las seis obras de teatro que escribió María Luisa Algarra[5]: *Judith*, escrita en catalán en Barcelona en 1935[6], y *Casandra o la llave sin puerta*, estrenada desde el exilio en México, en 1953[7]. *Judith*, producto de la adolescencia de la autora, pone de relieve la vida de una mujer moderna que no puede integrarse en la vida tacaña de su familia burguesa. Por otro lado, *Casandra o la llave sin puerta*, escrita veinte años más tarde y con toda la experiencia personal de la guerra, del encarcelamiento, y del exilio, es una obra seria y madura que expone la decadencia de la clase burguesa y su ceguera frente al disgusto creciente de la clase baja, sobre cuyos hombros se han hecho ricos. A pesar de los veinte años que las separan, cada obra articula una áspera crítica social y yuxtapone lo privado y lo público para revelar los efectos devastadores de los cambios sociales tanto dentro como fuera del núcleo familiar, y lo hace desde el punto de vista de dos mujeres jóvenes[8].

De lo que sabemos de su biografía[9], gracias en gran parte a los estudios de Luis de Tavira y Alejandra Herrera, María Luisa Algarra fue una joven precoz y rebelde en una época donde estas actitudes no siempre se vieron con buenos ojos. Por ejemplo, como observa de Tavira, Algarra estudió Derecho, "en unos tiempos y sitios en que no

[3] Véase de Tavira (de Tavira, 1994: 31-32) para los pocos detalles que existen de su muerte.
[4] Se destacan los estudios monográficos de Luis de Tavira, de Juan Pablo Heras González, de Ricardo Doménech y de Alejandra Herrera y los artículos de José Romera Castillo, María Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz sobre mitología en el teatro contemporáneo donde citan a *Casandra* de Algarra.
[5] Véase el trabajo de Heras González donde da la historia de su trayectoria teatral (Heras González, 2006: 325-339).
[6] "La compañía de Enrique Borras la estrena el 16 de octubre del año siguiente en el teatro Poliorama de Barcelona" (Heras González, 2006: 326).
[7] "El 6 de febrero de 1953, en la sala Molière, se estrena esta obra, dirigida por Pedro Galván" (Heras González, 2006: 333).
[8] Doménech señala esta predilección por parte de Algarra de poner de relieve en sus dramas los asuntos de la joven generación y sugiere que "[e]sta constante puede servir de hilo conductor para una lectura ventajosa de estas obras" (Doménech 2012: 47).
[9] "Sabemos bien poco de su biografía, no porque ciertamente no pudiéramos saber mucho más, sino porque en torno a ella parecer cumplirse la moira de un ocultamiento. A esta secreta voluntad parecen obedecer factores muy diversos, que sumados construyen el enigma, señal que aparece para ocultar, equívoco de una verdad esquiva que exige mayor determinación a quien la busca que la habitual curiosidad filológica de algún catálogo de pretensión enciclopédica" (de Tavira, 2003: 8).

era frecuente considerar a esta profesión la más adecuada para una señora decente" (7). Herrera, en su trabajo sobre *Sombra de alas*, otra obra de Algarra, cita una conversación que ella tuvo con el esposo de Algarra, José Reyes Meza, el famoso muralista mexicano. En ella se vislumbra para nosotros el alma de María Luisa Algarra:

> Le pregunto, ¿Cómo la recuerdas? Me responde: – alta, muy guapa, muy inteligente, con ese gran carisma que le concedió la amistad de muchos mexicanos e intelectuales. – ¿Cómo la definirías? – Era una mujer de trabajo. Hasta la madrugada se oía el teclear de su máquina. El estudio amanecía con los ceniceros llenos de colillas y muchos papeles arrugados, que encontrarían su lugar en el cesto de la basura. Así es esto de la creación… Sabes qué – me subraya – : era, sobre todo, una mujer libre (242).

No cabe duda, entonces, que esta escritora iba a preocuparse por la libertad en todas sus manifestaciones; dentro de la sociedad y dentro de las esferas privadas como las de la familia y de las relaciones de pareja.

Luis de Tavira define *Judith* como una obra que "sorprende por la madurez y el dominio dramático que anuncia ya el inquietante futuro posible de una autora capaz de entroncar con dos poderosas vertientes de la tradición reciente: el realismo psicológico y el aliento de la hincada meditación escéptica y misantrópica de algunos autores del 98" (de Tavira, 2003: 12). Heras González apunta la influencia benaventina en la gracia e ingenio de sus diálogos pero advierte que "esa frescura apenas salva a los personajes del hieratismo de los estereotipos" (Heras González, 2006: 326-327)[10]. Entonces, por medio de un estilo realista que emplea elementos psicológicos y a través de diálogos vivos, Algarra nos presenta a una familia "aferrad[a] a los convencionalismos sociales de la burguesía catalana del momento" (327), y su hija rebelde, Judith[11]. Para mí, estos personajes (sobre todo el de Judith), y las conversaciones tan reveladoras de su momento histórico que tienen, son lo que más llama la atención en esta obra, dado que la trama misma es poco compleja y bastante previsible.

*Judith* es la historia de una joven huraña, de veinte años, malentendida por su familia materialista burguesa, encabezada por su madre, Doña Carmen, después de la muerte de su padre hace unos años. Tiene tres hermanos: Eulalia, su hermana mayor, un calco de su madre burguesa; Enriquet, el único hijo, mimado y materialista; y María

---

[10] Doménech habla también de un "espléndido diálogo" y de un "realismo crítico" en *Judith* (Doménech, 2012: 45).

[11] Heras González opina que la mayoría de los personajes de *Judith* son "sin recovecos, planos, pero sin la deformación irónica del esperpento o la parodia" (327), y califica a Judith como personaje "no menos unidimensional, pero más cargada de valor significativo y hasta simbólico" (327).

Rosa, la hermana menor, una 'mujer moderna' superficial. Judith se enamora, pero sin poder ni querer admitirlo, de Ángel, el esposo de Eulalia, el cual es el único que ha tomado la iniciativa, desde la muerte de su padre, de no juzgarla y de conocerla a fondo. Poco tiempo después, como resultado de su influencia y amistad, Judith se reintegra, aunque de mala gana, en la vida familiar. Mientras tanto, es obvio para Eulalia que Ángel se ha enamorado de Judith, y se enfrenta a su hermana acusándola de seducir a su marido. Judith, con mucha fuerza, defiende la naturaleza pura de su relación con Ángel, primero con Eulalia y después con Ángel mismo. No obstante, el lazo especial del que habían gozado, empieza a deteriorarse y la siguiente vez que los dos amigos se ven, Ángel le declara a Judith su amor. Ésta, sorprendida, lo rechaza, aunque es evidente al público (y a sus hermanas) que está enamorada de él. Momentos después, viene otro pretendiente, Joaquim, a pedirle la mano. Es a él al que Judith por fin puede reconocerle su amor erótico hacia Ángel, ofreciéndolo como excusa para no aceptar esta nueva oferta de matrimonio. Después de estos acontecimientos, Judith sale al 'auto-exilio' a Alemania para continuar sus estudios.

Como nos recuerda Herrera, "el teatro es un espejo de los conflictos humanos y sociales de una época determinada y quiéralo o no, inconscientemente, son reflejados por su autor" (251). Por ejemplo, en aquella España de entreguerras (1918-1936), en la que vivía la joven Algarra, había surgido un debate cultural llamado 'la cuestión femenina.' La discusión se centró en cómo la incorporación inevitable de la mujer en la vida pública afectaría su capacidad de desempeñar su papel privado, y consagrado por la poderosa iglesia, de esposa y madre sumisa (de la Paz, 1993: 37-38). Esta nueva 'mujer moderna', va a la universidad, participa en deportes y se incorpora a nuevas profesiones como mecanografía, taquigrafía, correos y telégrafos, archivos y bibliotecas y aún se atreve a vestirse "el traje *tailleur*, con su falda alargada y ceñida, más adecuado para las actividades extradomésticas femeninas" (38). No resulta sorprendente, entonces, que, con apenas diecinueve años, la joven Algarra, ella misma una mujer moderna, escribiera *Judith*, una obra protagonizada por otra. La figura de Judith se contrapone a la de cada una de sus hermanas. Eulalia representa la nueva burguesía y su materialismo, y se va a casar y a desempeñar el papel tradicional de esposa. María Rosa es una versión distorsionada, unidimensional de la mujer moderna, que sólo tiene interés por los deportes. En cambio, Judith tiene unos veinte años y ya es licenciada en estudios químicos. Las semejanzas entre Judith y su creadora son obvias ya que Algarra se

licenció en Derecho con más o menos la misma edad y que tenía sólo diecinueve años cuando escribió esta obra.

Judith prefiere pasar su tiempo a solas, estudiando, y sin mostrar ningún interés en integrarse en la vida cotidiana de su familia. Pilar Nieva de la Paz ofrece la siguiente descripción de la 'mujer moderna' y es una que captura en parte a esta actitud insociable de nuestra protagonista: es "bella, pero fría, ambiciosa y egoísta, desinteresada de los 'verdaderos' valores femeninos—el amor, el matrimonio y la maternidad—y deseosa, por el contrario, de vivir en libertad y disfrutar de todos los placeres que ésta pueda proporcionarle" (de la Paz, 2003: 39). Algarra describe así a Judith en las acotaciones:

> Viste un traje sastre y lleva el sombrero en la mana y unos cuantos libros bajo el brazo. Es una joven de veinte años, áspera, silenciosa y huraña: de ella emana un aire de infinita tristeza, de indiferencia, de fatiga, de rebelión callada pero constante. Tiene siempre un gesto de soberbia y de independencia, especialmente cuando se siente atacada (Algarra, 2008: 125)[12].

En el personaje de Judith, por tanto, se refleja uno de los grandes debates culturales de su época: la integración de la mujer moderna dentro de una sociedad reticente. Además, no cabe duda de que Algarra, de la misma edad y posición social de su personaje, ha transferido alguna de su angustia personal de joven malentendida a ella.

Su familia representa para Judith todo lo que odia, sin embargo, había existido un vínculo íntimo entre Judith y un familiar, su padre, ahora muerto. Judith confirma la relación tierna y simbiótica que tenía con su padre, hablando con el criado Antón: "Con mi padre…Con mi padre era completamente diferente…Yo lo adoraba…Y él también a Judith…" (Algarra, 2008: 130). Es fascinante aquí el uso de tercera persona para referirse a ella misma; como si Judith quisiera hacer un comentario más objetivo y creíble de su relación paterna. Doña Carmen no tiene tantos escrúpulos y dice a Eulalia, "Judith sentía por él verdadera locura…Eran inseparables. En cambio a mí, sospecho que [ella] nunca me ha querido" (124); ecos claros de un complejo de Electra. Además, parece que Doña Carmen quiere negar la mera existencia de esta hija problemática (metafóricamente matándola), diciendo cosas tan poco maternas como: "[s]iempre me hice a la idea de que sólo tenía dos hijas" (120) y "que yo la considere un huésped en mi propia casa" (125). Continúa explicando que no tenía tiempo para cuidarle a Judith cuando era pequeña porque tuvo dos hijos más y "una serie de compromisos sociales

---

[12] Cito siempre de la edición de Emilio Carballido (Algarra, 2008).

que cumplir" (124) y como resulta, Judith "ya se había encariñado con su padre… Di la cosa por perdida" (124). De este modo, el padre ha cumplido tanto el rol de padre como el de madre, y al morir él, ella, efectivamente, se ha quedado huérfana, y siente su ausencia profundamente. Además, esta falta de amor maternal y la muerte del querido padre ayudan a explicar el deseo de Judith de no querer integrarse en la familia y de haberse construido esta cascara protectora, esta armadura que sirve sólo para alienar a la gente.

Doña Carmen también explica que el padre le puso a Judith su nombre, contra los deseos de ella: "ella habría sido de manera completamente distinta si la hubiera bautizado con un nombre… Decente" (124). ¿Qué hay de indecente en el nombre de Judith? Nada. Judith, un viejo nombre judío, significa 'alabada' y 'judía' (Ropero, 2010: 560), y en el libro bíblico de Judit, la protagonista es una mujer educada y de enorme piedad y pasión patriótica que se engració con el general del ejército invasor y, una vez ganada su confianza, lo decapitó. Llevó la cabeza a su pueblo para inspirar a la gente a resistir la invasión (si ella había podido decapitar al general, entonces el pueblo podría luchar contra los invasores), y así sucedió. Nuestra Judith comparte algunos rasgos con su antecedente bíblica que añaden más profundidad a su personaje. En primer lugar, es igual de inteligente si no de religiosa. La Judith moderna lucha también, pero sin éxito, contra los vicios de una clase social burguesa moralmente corrupta. Se puede ver a la familia Isern como un reflejo en miniatura de los problemas sociales de la Segunda República. Si Judith y su alma gemela Ángel representaran una visión moderna para España al estar en contra de los morales vacíos burgueses, los otros miembros de la familia representarían esta sociedad corrupta, incapaz de ver sus propios fallos y los efectos negativos que producen. Entonces, Judith es huérfana dentro de su propia familia por el rechazo maternal y se siente huérfana dentro de una sociedad que no la comprende—es decir que fue rechazada por la 'madre patria' también. Se entiende mejor ahora su decisión al final de la obra de exiliarse de esta patria/familia. Es una decisión que nos da escalofríos al saber que sólo tres años después de haber escrito esta obra, Algarra misma tendría que huir al exilio al ganar Franco la Guerra Civil.

Judith prefiere vivir en su propia burbuja: "¿Por qué no pueden dejarme completamente tranquila, aislada, lejos de su mundo grotesco y miserable? ¿Por qué tienen que mezclarme en sus estúpidas comedias? ¿No es acaso suficientemente grande el suplicio de tener que verlos a diario y tener que pasar a su lado cada día y de oír trozos de sus conversaciones insustanciales?" (129-130). Después de la muerte de su

padre, Judith se ha retirado aún más de su familia, y será el amor de otro hombre que la sacará temporalmente de su soledad. Ángel, como implica su nombre, es el hombre modelo; inteligente y culto, fascinado por Judith, quiere sacarla de su egoísmo protector y engendrar con ella una verdadera amistad. Comparte con Judith su desprecio por la vida burguesa que le toca a él vivir con Eulalia, sin embargo, a diferencia de Judith, sabe disimularlo. Es, en parte, lo que aprende Judith de él; fingir lo suficientemente bien para poder encajar otra vez dentro del nido familiar. Pero lo hace a regañadientes, explicando: "Sopórtalos. Ellos te soportarán" (149). No es sorprendente que su nueva aceptación dentro de la familia no dure porque su conversión no es sincera. Después de que Eulalia la acusa de haber seducido a Ángel, Judith vuelve a sus viejos comportamientos, aislándose de la familia y negándose a admitir hasta demasiado tarde sus verdaderos sentimientos hacia Ángel. Los admite a Joaquim cuando éste le pide la mano: "Y no lo sabía. Ignoraba quererlo con este amor culpable e ilícito. Había sido mi mejor amigo, después de mi padre" (180). De nuevo se pone de manifiesto el complejo de Electra no resuelto, el cual forma parte fundamental de la complejidad psicológica de Judith. No obstante, Judith es incapaz de ir en contra de las mismas normas sociales que tanto aborrece, para poder huir con Ángel. Como observa Heras González, aún siente la necesidad de pedirle permiso a su madre antes de salir para Alemania (Heras González, 2006: 328), lo cual no es la acción de una joven verdaderamente independiente. Judith es una mujer moderna destinada al fracaso personal, tanto por sus fallos internos (una falta de flexibilidad y poca paciencia) como por la indiferencia de su familia y el poder de la sociedad materialista y corrupta en la que debe vivir. Ángel reconoció esta lucha interna de Judith en su primera conversación con ella. Pensó que sería posible convencerla que la gente, en general, era buena, y que había valor en abrirse a otras personas:

> JUDITH: (S*onriendo ligeramente y tuteándolo sin darse cuenta*.) Eres un poeta, pero no consigues convencerme…
> ÁNGEL: No busco convencerte. Debes ser tú misma la que vaya avanzando poco a poco…Hacia la liberación…
> JUDITH: ¿Hacia la liberación? No. No es una liberación tener que soportar a los otros, disculpar su[s] bajezas, buscar belleza y encanto en todas las sandeces, que hacen o dicen. ¡Eso es esclavitud!
> ÁNGEL: Deberías temer todavía más a la esclavitud de ese tirano despótico que llevas en ti misma…Que te pide independencia a toda costa y que te tortura y te aniquila… ¡Véncelo, Judith, véncelo! (Algarra, 2008: 142)

Lo triste es que Judith es incapaz de vencerlo, y huye no sólo de la familia sino de su patria. Por tanto, *Judith* es mucho más que una historia de un amor imposible. Es la del fracaso personal de una joven moderna cuyos nuevos valores no son entendidos. Andrés la comprende, pero su amor resulta imposible porque ella no puede romper las cadenas sociales que le impedirán huir con él[13]. De hecho, se puede decir que el otro pretendiente, Joaquim, la entiende aún mejor que Ángel. Le dice: "A veces usted me da… No sé… La sensación de un gran pensamiento que ha adoptado la forma femenina. Un pensamiento lejano, profundo, intenso… Y sencilla y espantosamente inaccesible para mí" (148). Y no sólo inaccesible para él, sino para todos. Esta obra es un reflejo de una sociedad al borde. Muestra, en el nivel familiar, el fracaso de una sociedad construida a base del materialismo, del egoísmo, una sociedad incapaz de entender las necesidades de la mujer moderna.

*Casandra o la llave sin puerta*, estrenada en 1953, comparte con *Judith* más que su título de nombre de mujer bíblico-mítico. Es otra historia de una familia en crisis, pero esta vez la crisis se extiende de forma más obvia y profunda a la sociedad. Si *Judith* es obra primogénita, escrita cuando Algarra todavía era adolescente, reflejando sus preocupaciones de joven mujer rebelde en una sociedad llena de problemas, *Casandra* es una obra de su madurez, escrita, en retrospectiva, desde el exilio en México y muestra esta misma sociedad a punto de una revolución[14]. Para entender el poder de esta obra, es imprescindible hablar del exilio y de sus efectos en Algarra-persona y en Algarra-escritora. Una autora exiliada es naturalmente una figura de ausencias, porque, como se verá, es múltiples veces marginada. En un principio, el acto de ser echada de su patria es un acto violento, no escogido, impuesto por fuerzas superiores. En adición, como lo explica de Tavira: "el desterrado no sufre un simple trasplante de una tierra a otra sino la pérdida del espacio propio, es decir, sagrado, es decir, la raíz y el centro" (de Tavira, 1994: 29). Hay que imaginarse, entonces, que para una autora femenina, esta pérdida de un 'espacio propio,' tan importante para la creación femenina, sería una marginación aún más profunda y seria. Ser escritora en la primera mitad del siglo veinte todavía implicaba muchas más dificultades que ser

---

[13] Heras González afirma: "Dos mitos encarnados en hombres: un paraíso perdido y una vía de fuga, pero que parecen no ser suficientes para que Judith se decida a enfrentarse cara a cara contra lo que la sociedad espera de ella, contra las convenciones que se simbolizan en el personaje de Carmen, la madre" (Heras González, 2006: 327 énfasis mío).

[14] Tanto Doménech (Doménech, 2012: 47) como Heras González (Heras González, 2006: 328, 334-334) como de Tavira (de Tavira, 2003: 12-13) han señalado el parentesco entre estas dos obras.

escritor, y ser dramaturga, aún más[15]. Berta Muñoz en su libro *Censura y teatro del exilio*, añade más detalle al estado complicado del exiliado, explicando que si el autor desterrado es alienado como persona, lo es doblemente por ser escritor, es decir que es marginado personal y profesionalmente (Muñoz Cáliz, 2010: 16-17). Describe como los autores exiliados también están despojados de la tradición literaria a la que habían pertenecido antes del exilio. Escribir desde el exilio, sobre todo si se quería dirigir estas obras a un público español, produce un desajuste cultural, a veces insuperable, entre el autor y su público, lo cual explica en parte la ausencia hoy en día de estas obras del exilio, en el escenario español (Muñoz Cáliz, 2010: 22-23). No obstante, quizá por haber llegado a México cuando todavía era muy joven y adaptable, Algarra, "se incorpora en seguida a la vida teatral [mexicano]" (Doménech, 2012: 45). De Tavira añade que, una vez llegada a México, Algarra, "forma parte del importante movimiento de jóvenes dramaturgos mexicanos, discípulos de Rodolfo Usigli, que habrán que renovar de modo decisivo el teatro mexicano del siglo XX" (de Tavira, 2003: 14). Escribirá cinco de sus seis obras en el exilio[16], y con la última, *Los años de prueba*, ganará en 1954 el Concurso de Grupos Teatrales del Distrito Federal, lo cual implica, como nota Heras González, "el máximo reconocimiento en el teatro mexicano" (Heras González, 2006: 335). Lo que Algarra logró hacer como escritora en una vida tan corta es en sí impresionante, pero al tener en cuenta su historia personal de cárceles, de campos de concentración, de exilio y de asilo político, parece mentira que después de tantos contratiempos, sería capaz de adaptarse a una nueva realidad, una nueva cultura, una nueva literatura y formar una parte tan importante de ella.

*Casandra*, según las acotaciones iniciales, es la historia de una familia burguesa de "[c]ualquier ciudad industrial de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera" (Algarra, 2008: 363). Aunque este trasfondo parece ser un intento de englobar a muchas sociedades y así alcanzar cierta universalidad, las comparaciones con una Barcelona de aquellos años turbulentos del primer tercio del siglo XX son evidentes[17]. Coincido con Heras González cuando dice: "En todo caso, parece claro que la autora piensa en un público mexicano y trata por todos los medios de universalizar la

---

[15] Patricia O'Connor analiza los porqués de la exclusión histórica de mujeres del drama en general y del drama español en particular (O'Connor, 1997: 9-28).

[16] Según Heras González, existen pruebas de los estrenos de *Primavera inútil* (en 1944), *Casandra* (en 1953) y *Los años de prueba* (en 1954). No hay fechas exactas para *Sombra de alas* y *Una pasión violenta* pero Heras González sitúa a *Sombra de alas* hacia finales de los años 40 y la obra corta, *Una pasión violenta unía…* a los primeros años 50 (Heras González, 2006: 328-337).

[17] Véase Heras González p.35 donde habla de la ubicación de esta obra.

problemática que plantea la obra, aunque sin duda no dejara de tener en cuenta sus referentes vitales" (Heras González, 2006: 325). Sabemos que Algarra escribía con mucho éxito para su nuevo público mexicano[18], sin embargo, sería imposible imaginar que no tuviera su ciudad natal en mente cuando escribió *Casandra*[19]. No cabe duda de que esta obra alcanza un nivel de universalidad con su tema global de la lucha de las masas contra una sociedad materialista e indiferente, no obstante, los paralelos históricos con la historia barcelonesa y española son obvios y añaden mucho más profundidad a la obra para los que están al tanto, sin distraer a los que no.

La familia Cirera protagoniza esta obra. Jaime Cirera es el gran industrial, que había trabajado su vida entera para tener 'más'; más fábricas, más dinero, más prestigio, sin pensar en el bienestar de sus obreros. Gertrudis, su esposa, es una arribista "cuyas torpezas parecen no tener otro fin que aportar un alivio cómico en los primeros dos actos y representar, en el tercero, cierta ignorancia burguesa de la realidad, insuficiente en todo caso para exculpar a los de su clase" (Heras González, 2006: 325). Cordelia, la hija mayor de veinticuatro años es una burguesa bien educada que ha estudiado la música, la pintura, el francés y el inglés. A pesar de su educación moderna es egoísta, materialista y como resultado, soltera. Su hermano Alejandro tiene veinte años y es estudiante de Faleografía. La protagonista de *Casandra* es Juana, una joven malentendida de dieciséis años, que, como la Casandra mítica, ve el futuro, predice la guerra, pero nadie la hace caso, nadie la cree[20]. Dentro una sociedad decadente en crisis, esta familia representa a los pudientes que son tan egoístas que son incapaces de ver cómo su lujoso estilo de vida negativamente afecta a las clases sociales debajo de ellos. La universalidad de este tema pasa a lo largo de los años hasta llegar a hoy, la segunda década del siglo XXI. Leer estas páginas de Algarra es como leer los periódicos de hoy, en los cuales se ven tantos ejemplos de cómo la avaricia desmedida de poca gente no sólo ha destruido la vida de clases sociales enteras sino que ha derrumbado las economías de naciones enteras.

Los personajes de Judith y Juana comparten algunos rasgos psicológicos claros. Como Judith, Juana tampoco ha gozado del amor de sus padres. Explica su situación al

---

[18] "De nuevo la pieza tiene buenas críticas, aunque se le achaca una confusa fluctuación entre lo cómico y lo trágico" (Heras González, 2006: 334).

[19] De Tavira afirma: "Tal vez en el análisis de esa crisis catalana en esa crisis española, en el centro de aquella crisis europea, surjan las claves precisas para apreciar el despertar de conciencia que alienta a esta dramaturgia precoz, que en su microcosmos es capaz de contener la tormenta que se avecina" (de Tavira, 2003: 14).

[20] Véase el artículo de Pilar Nieva de la Paz (de la Paz, 1993) en el cual habla de la figura de Casandra/Juana.

psicólogo, a quien sus padres habían contratado para 'curar' a su hija 'loca': "Cuando nací yo, cuatro años después de Alejandro, nadie contaba con que fuera a nacer otro hijo… Cordelia tenía toda la predilección de papá… y Alejandro todo el favoritismo de mamá… Era un asunto definitivamente resuelto" (Algarra, 2008: 415). No se puede negar que tanto el complejo Edipo como el de Electra están en pleno apogeo en esta obra, y en adición, estos complejos sirven para negar a Juana la posibilidad de recibir el amor de sus padres. Judith, por lo menos, tiene el recuerdo de haber sido amado por su padre, Juana no. Además, el nombre que la pusieron sus padres, tampoco le inspira amor y aceptación en Juana: "al nacer yo, como llegué tarde y no se me esperaba, ya no quedaba nada para mí. Hasta los nombres rimbombantes se habían acabado. A mí me pusieron Juana" (416). Este nombre, entonces, con su famoso ejemplo español, Juana la loca[21], es otra cruz para esta joven ya tan cargada de responsabilidades: es doblemente la loca que dice la verdad.

La trama no es compleja y consta de una visión de cerca, durante unos tres meses, de lo que pasa dentro de la casa de los Cirera, mientras fuera de la casa, se está estallando la revolución obrera, la guerra, que éstos ignoran hasta que ya es demasiado tarde. La primera crisis de la obra (en el primer acto) es una crisis personal de Cordelia. Iba a casarse, pero un mes antes de la boda, su padre descubrió que el prometido tenía muchas deudas y sólo quería casarse por el dinero familiar. La reacción de Gertrudis frente a tener que cancelar la boda de su hija encapsula su superficialidad: "¿Qué va a decir la gente? […] ¡Cómo se van a reír de nosotros!" (390). Estas conversaciones sobre los preparativos para la boda sirven para mostrar al público no sólo la riqueza monetaria de los Cirera sino su evidente pobreza en términos humanos, lo que se hará aún más evidente en los últimos dos actos. También, en este acto se prepara la escena para la veracidad de las predicciones de Juana y el hecho de que nadie, nunca la cree. Después de haber predicho unas cosas de poca consecuencia, una tormenta fugaz en un día soleado y la ruptura de un collar de perlas, Juana empieza a hablar de cosas más perturbadoras con Alejando. Le pregunta: "Si nos viéramos envuelta en una guerra… ¿Qué clase de guerra podría ser?" (385) Y "¿Una guerra… ¿ ¿Con quién? ¿Por qué? No entiendo…" (386). El público sí entiende.

---

[21] Véase p.126 del artículo *Mito e historia* de Pilar Nieva de la Paz donde menciona también *Casandra* de Galdós, cuya antagonista se llama Juana.

Juana no es el único personaje de alcance mítico en esta obra. Los Cirera han contratado como criada a la hija de Miguel, un trabajador de la fábrica de Santa Rosa[22]. Se llama Helena, y como su antepasada griega tan famosa, ayudará a echar leña a unas situaciones privadas y públicas ya muy combustibles[23]. Es, como su tocayo mítico, 'extraordinariamente bonita' (391) y en los tres meses que han transcurrido entre el primer acto y el segundo, Alejandro se ha enamorado de ella. Cuando Cordelia inevitablemente descubre la relación ilícita, Alejandro anuncia a la familia que se va a casar con Helena, pensando ingenuamente, que su familia la aceptará con los brazos abiertos. No obstante, su padre pone fin a este sueño cuando declara: "Muy bien. ¡QUE SE CASE! […] Sólo que de mí no va a volver a ver un solo centavo… (*Se vuelve a Gertrudis*) Ni de ti tampoco" (423). La reacción de Alejandro si no fuera tan triste, sería casi cómico: "¡Pero es que sin dinero no se puede vivir!" (424). Echan a Helena a la calle, una acción que Juana intenta parar sin éxito, diciendo: "¡No…! ¡No lo hagan…! ¡No hagan eso, no la echen! ¡Ahora es cuando va a empezar todo…! ¡Y no habrá salida…!" (426). El poder del mito original, el rapto de Helena, que causó la guerra troyana, se ve aquí en un contexto moderno. Esta Helena también es simbólica. Representa a su clase social; abusada, deshonrada, usada, explotada, tratada como si fuera mercancía para el consumo de los ricos. Cuando sale en desgracia de la casa de los Cirera y vuelve a los suyos, no habrá manera de controlar la ira del pueblo. No causó la revolución pero la dio parte del ímpetu necesario para estallarse.

Mientras ocurre este drama dentro de la casa, fuera, las cosas van de mal en peor. Tal como ha previsto Juana, se está fomentando la revolución, la guerra. El don de este drama de Algarra es que el público ve esta revolución a través de los ojos del opresor no por medio de los de los oprimidos. La ceguera de Jaime Cirera es asombrosa, y basta con unos ejemplos para verla: "¿Qué es lo que quieren? Ganar tanto como yo, ¿verdad? ¡Como yo o más que yo! […] ¡Tener casa propia y coche a la puerta y abono a la opera!" (392) Y "¿Acaso heredé yo mi fortuna? […] ¡Trabajé para hacerla! ¡Trabajé como no han trabajado ellos, todos juntos, en toda su vida! […] El dinero que podía costar la entrada, lo ahorraba… ¡Así empecé! Ellos, en cambio… ¡Siempre en la miseria, siempre llorando…! ¡Pero van al cine hasta dos veces por semana!" (392). El segundo acto abrió con la amenaza de una huelga general y terminará con la huelga ya

---

[22] Una de las fábricas de Jaime Cirera.
[23] Como explica de la Paz (da la Paz, 1993: 127): "Ella será utilizada como pretexto para una nueva 'Guerra de Troya'".

en progreso y con unos choques entre la policía y los huelguistas en los cuales mueren cuatro obreros. Ha empezado la revolución.

La confluencia de las dos historias llega a su apogeo en el último acto, en el cual la familia Cirera está haciendo las maletas antes de huir de su casa; presas fáciles para los revolucionarios. Resulta que nuestra Casandra tuvo razón cuando quería impedir que echaran a Helena a la calle. Ésta, volvió a su padre, y volvió embarazada. El haber maltratada y deshonrada a la hija predilecta del barrio fue la gota que colmó el vaso y Félix, el secretario de Jaime, reconoce el impacto que este evento había tenido en el colapse de la comunidad: "La verdad es que a Don Jaime ya se lo traían entre ojos desde hacía mucho… pero lo de esa chica Helena vino a empeorar la situación…" (436). Cordelia sigue echando toda la culpa por la situación desesperada de su familia a su hermano, pero Juana lo defiende: "La culpa es de todos nosotros… y de los que son como nosotros. Hemos trabajado tenazmente, durante años, para que esto ocurriera… No hemos desperdiciado una sola oportunidad para precipitarlo… para acercarnos a ello rápidamente… ¡Pues bien, ya hemos llegado!" (444). Gertrudis es incapaz de reconocer la complicidad de su familia en el colapso total del sistema social y echa la culpa a los revolucionarios: "¡Traidores! Todo, todo lo tenían perfectamente planeado… […] ¡Y nosotros, confiados, sin sospechar nada! *(Empieza a llorar de nuevo)* ¡Han comido gracias a nosotros! ¡Y ahora, muerden la mano que les ha dado el pan!" (427). Su actitud de María Antonieta parece aún más absurda dado sus orígenes: antes de casarse fue la hija modista de un padre urdidor.

La última escena de la obra es un monólogo largo de Juana, interrumpido de vez en cuando por exclamaciones de uno u otro miembro de su familia. Ella explica y analiza quiénes y qué son los verdaderos responsables de la revolución. Es casi como si estuviera poseída, como si alguien, quizá Algarra misma, hablara por medio de ella. Las acotaciones describen su nueva manera de hablar así: "(*Imperturbable, hablando lentamente, casi sin matices*)" (Algarra, 2008: 444). Lo ve todo con una claridad que asusta, pero que tiene sentido cuando se recuerda que "*Casandra* se escribe después de la derrota, en la victoria del exilio, contra toda esperanza" (de Tavira, 2003: 13)[24]. La tensión entre el presente de la obra, que en realidad es un pasado triste que Algarra describe, re-vive y rememora, es en parte lo que da tanta resonancia universal a *Casandra*. Por ejemplo, Juana explica: "A pesar de todo el dinero, somos pobres,

[24] Como observa Vilches de Frutos, Casandra/Juana es "símbolo de la lucidez del librepensamiento frente a los modelos conservadores" (Vilches de Frutos, 2005: 50).

miserables… porque no tenemos una sola razón para vivir… Nos apoyamos en bases que nosotros mismos hemos carcomido… la familia, la religión, la sociedad… Siempre nos hemos llenado la boca con esas tres palabras." (Algarra, 2008: 444)[25]. Continúa con una crítica mordaz de estas tres bases, empezando con la religión, que según Juana: "nos ha permitido conservar todos nuestros defectos mezquinos… y nuestras crueldades y nuestros egoísmos" (445). Pasa a una crítica de la sociedad y la falta de solidaridad que existe entre sus miembros: "a la que hemos detestado siempre… unos porque son más que nosotros y otros porque son menos… Pero todos enemigos" (445). Amonesta a su familia tan materialista y egoísta por haber creído "que la abundancia de dinero podía suplir la escasez de todo lo demás…" (445). No obstante, reserva su invectiva más directa, áspera y penetrante para su padre:

> "¡Tú has trabajado por trabajar! […] Mamá, Cordelia y Alejandro pensaban en el dinero… ¡Tú no! ¡Tú sólo en el trabajo! […] ¡Y creías tener razón al negar, cuando ellos pedían…! ¡Nunca la tuviste! Puesto que ellos lo necesitaban todo sin poseer nada y tú poseías todo lo que ninguna falta te hacía… *la razón era de ellos, siempre de ellos*. (447 énfasis mío)

Tan pronto como Juana termina de hablar, se oye el claxon del coche que, supuestamente, ha venido para llevarlos a su nueva vida. Sin embargo, como Juana ha previsto, fuera del escenario se oyen los tiroteos que indican la muerte de la familia a manos de la clase obrera. Algarra podría haber terminado la obra así, echando toda la culpa de la revolución a la ignorancia de la burguesía. No obstante, escoge añadir una última escena, corta pero comunicativa, en la cual dos obreros entran en la casa inmediatamente después de los tiroteos. Uno exclama "¡[b]urgueses de mierda!" (448) mientras el otro coge un vestido de cóctel diciendo "¡[l]o bonito que se va a ver Lola con esto encima!" (449). Parece que con esta escena Algarra quiere introducir alguna ambigüedad al mensaje de su obra. Quizá desee subrayar que todos tenemos algo de burgués de mierda adentro y que nadie puede resistir la atracción del materialismo (el vestido). Así Algarra expande su mensaje de crítica a la clase obrera, advirtiéndoles de no caer en las mismas trampas de las de la clase que acaban de vencer; de no volver a repetir los mismos errores. Algarra escribió esta obra sobre la revolución unos veinte años después de haberla vivido ella misma. En *Casandra*, escrita desde el exilio,

---

[25] El personaje de Juana: "asume, en consecuencia, tres funciones fundamentales: desmitifica totalmente los 'sagrados pilares' del orden burgués […] intenta advertir a los suyos, sin resultado, de la inminencia de la guerra […] y esculpa a los obreros" (de la Paz, 1997: 126).

Algarra puede expresar todas las emociones y frustraciones que había sentido en aquella época; emociones que quizá ella no hubiera podido reconocer ni confrontar hasta años después de los acontecimientos mismos. Además, como escribe retrospectivamente, puede incluir esta última escena de advertencia, lo cual, para mí, añade mucho al mensaje moral de la obra. Escribir de aquella revolución desde el exilio, un espacio adoptado, seguro aunque no sea 'propio', tiene que haber sido una gran catarsis para Algarra. Para nosotros, ha producido una gran obra de teatro.

Las dos obras estudiadas aquí sorprenden por sus diálogos ágiles y por su capacidad de capturar un momento histórico concreto de tal forma que lo hace relevante para un público para quien no fue originalmente destinado. *Judith*, obra de una joven precoz, rebelde, burguesa por nacimiento pero socialista en el alma, es un testamento de la inteligencia de una mujer moderna que se ve atrapada en una sociedad reticente a cualquier cambio que ponga en duda la estabilidad de la familia tradicional. Y esta familia burguesa, esta unidad básica de la sociedad, es incapaz de sostener los cambios que deben ocurrir para poder proteger a los miembros más débiles de su comunidad, sobre cuyos hombros se ha generado la riqueza de la que ellos gozan. Se puede ver *Casandra o la llave sin puerta*, como una continuación de la historia de esta familia. Es una obra brillantemente construida en la cual se desarrollan dos historias paralelas, unidas por el destino profetizado por una Casandra moderna: una personal, de lo que pasa dentro de una familia acomodada que ignora los señales de cambio; y otra pública, de la clase obrera que debe luchar para conseguir unos derechos básicos. Como afirma Juana, "[n]o son criminales. Es que están enojados. Pero comprendo que una masa puede parecer criminal cuando se enoja" (71). A través de la voz de la profeta Casandra/Juana, y desde la distancia temporal y emotiva que le proporciona un exilio seguro, Algarra pone en el escenario la frustración de la clase obrera en su búsqueda de la libertad, contraponiéndolo a la vacuidad de la burguesía para así mostrar la inevitabilidad de la tragedia de la revolución y de la guerra civil. No obstante, la gran tragedia es que la muerte nos ha robado las obras futuras de esta dramaturga tan talentosa. Sobrevivió la revolución, la guerra y el exilio para abrazar a su nueva madre patria, México, antes de morir con sólo cuarenta y un años. Pero, no se podría decir que nunca rememorara esos años tan duros. Como escritora de ausencias y de exilio, tiene esta capacidad de poder volver los ojos críticos a su patria para ofrecer a generaciones futuras una perspectiva única de las esperanzas y los desafíos de aquella sociedad ya perdida para siempre.

BIBLIOGRAFÍA

Algarra, María L., *Antología De Obras Dramáticas*, Ed. Emilio Carballido, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 2008.

de la Paz, Pilar Nieva, *Autoras Dramáticas Españolas Entre 1918 Y 1936: (texto y representación)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Inst. de Filología, 1993.

——, "Mito e historia, tres dramas de escritoras españolas en el exilio", *Hispanística XX*, 1.5 (1997), pp. 123-132.

de Tavira, Luis, "Exilio español en México: la paradoja del exiliado", *Primer acto*, 253.11 (1994), pp. 28-34.

——, "María Luisa Algarra, entre la guerra y el teatro," en *María Luisa Algarra*, Ed. Luis de Tavira, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2003, pp. 7-33.

Doménech, Ricardo, "*Primavera inútil* y el teatro de María Luisa Algarra", *Estreno* 36.1, (2012), pp. 44-51.

Heras González, Juan Pablo, "María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática", *Signa*, 15 (2006), pp. 325-339.

Herrera, Alejandra y Vida Valero, "El fenómeno teatral y María Luisa Algarra: Análisis de *Sombra de alas*," *Tema y variaciones de literatura*, 23 (2005), pp. 239-262.

Muñoz Cáliz, Berta, *Censura y teatro del exilio: Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*, Murcia, Editum, 2010.

O'Connor, Patricia, *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1997.

Romera Castillo, José, "De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunas dramaturgas españolas del exilio", en *Dramaturgas femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Ed. W. Floeck, H. Fritz, A. García Martínez, Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 123-137.

Ropero, Alfonso, *Diccionario manual bíblico*, Barcelona, CLIE, 2010.

Vilches de Frutos, María Francisca, "Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma", *Foro Hispánico. Revista Hispánico de Flandes y Holanda*, 27 (2005), pp. 43-52.

# MARYSE CONDÉ Y *MOI, TITUBA:* EL ECO DE UNA VOZ CON IDENTIDAD PROPIA

*Isabel María García Conesa*

*Universidad de Alicante*

ABSTRACTS

El principal objetivo de este artículo es presentar a la autora francófona Maryse Condé y concretamente, su novela *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*. Se trata, pues, de una figura literaria que debe encontrar su propio yo dentro de la narración misma. Entenderemos el problema de la identidad de la mujer negra francófona analizando las conexiones con el mundo sobrenatural. Analizaremos cómo las experiencias, las historias o las creencias del pasado sobreviven tanto en el presente como en el futuro. En definitiva, revisaremos cómo Condé crea un espacio textual para una figura histórica y cómo un lenguaje propio juega un papel determinante para que Tituba consiga con éxito su estatus social. Y es este lenguaje el que va a definir el estilo de la cultura y el método para encontrar un espacio dentro de la misma.

The main objective of this article is to present the francophone female author Maryse Condé and specifically, her novel Moi, Tituba, sorcière noire de Salem. She is, therefore, a literary figure who must find her own self within the narrative itself. We understand the problem of the black francophone female identity analyzing the connections with the supernatural world. We will analyze how the experiences, stories or past beliefs survive in both the present and the future. In short, we will review how Condé creates a textual space for a historical figure and how her own language plays a decisive role in making Tituba successfully get her social status. And it is this language that will define the culture style and the method to find a space within it.

KEYWORDS

Identidad, mujer escritora negra, esclavitud, injusticia social, cultura negra

Identity, black woman writer, slavery, social injustice, black culture

## 1. INTRODUCCIÓN

En términos de Roland Barthes, nuestra pregunta inicial podría ser *"¿Qué es la literatura en el mundo francófono caribeño?*" (Barthes, 1971: 170 – 177). En la actualidad, no podemos hablar de una sola literatura escrita en lengua francesa y producida en Francia. Hemos de considerar que la creación literaria francófona no es sólo un apéndice de las hijas del Hexágono a la madre patria, sino que procede de continentes tan distintos culturalmente y tan alejados como África, Asia, América y Europa.

Nosotros nos acercaremos a la realidad cultural y social de las Antillas. Un análisis de la historia y del contexto literario en estas islas nos permitirá conocer la

situación de la literatura y de la mujer negra a través del racismo, el sexismo y especialmente, dentro del sistema de la esclavitud. Junto con autores como Patrick Chamoiseau o Raphaël Confiant, Maryse Condé es una de las escritoras más creativas del Caribe francés. Nos centraremos en ella y en una de sus obras, *Moi, Tituba, ... sorcière noire de Salem*.

El movimiento literario "*Creolité"* supondrá en Condé una ocasión para crearse un espacio dentro de una corriente literaria liderada por hombres y utilizará la ficción para incitar al cambio. De hecho, su trabajo provoca variaciones en los estereotipos de raza y género en la sociedad postcolonial, explorando los efectos del imperialismo en el Caribe. Nuestra autora mantiene un estrecho compromiso con los problemas sociales, en especial, con la posición subordinada de las mujeres en su país natal, las diferencias de género y raza.

Maryse Condé sitúa la obra que vamos a trabajar en Barbados y enfatiza la historia compartida por el Caribe y Estados Unidos. Françoise Pfaff, en su entrevista con la autora caribeña recoge la siguiente cita: "*I want to stress that the African diaspora in the West Indies & the Americas have a common history & share the same heros, dreams & aspirations*" (Pfaff, 1993: 69).

Condé nos ofrece un retrato de su país natal, enfatizando la importancia de aspectos de la cultura tradicional como pueden ser la transmisión oral, los rituales o el invocar espíritus a través de la magia.

Asimismo, nos presenta otras cuestiones tras la colonización como el materialismo del mundo, el racismo, el aislamiento dentro de una comunidad, la hipocresía puritana…todo ello supone un espejo de la comunidad de Guadalupe que incita al cambio social. De acuerdo con Leah Hewitt: "*No cliché goes unexamined*" (Hewitt, 1995: 641 – 651).

*Moi, Tituba, sorciere noire de Salem* (Condé, 1986), incita a Tituba a contarnos su propia historia y Condé actúa como médium. Otorgándole un espacio en su ficción, Condé ayuda a que Tituba tenga voz propia y encuentre su propia identidad a través de sus conexiones con el mundo espiritual.

Historias de exilio, migración y viajes son algunas de las características de la obra de Condé en busca de una identidad propia real o imaginaria. Resulta interesante estudiar el concepto de identidad y su búsqueda en nuestra autora, pues según la autora misma, "*nous sommes prisonniers de structures érigées par la génération précédente et qu'on prétend nous faire respecter (... ) La libération de l'écrivain negro africain,*

*homme ou femme, passe par la. Il n'est pas d'identité culturelle immutable. Toute identité est liée en partie à la clase sociale*" (Clark, 1990: 305).

La búsqueda de raíces, la reivindicación de orígenes, el color de la piel vivido como estigma, la aspiración a una vida digna son algunos de los factores que definen la narración de Condé. La calidad estética de su literatura queda refrendada por los distintos premios literarios que se le han otorgado.

## 2. LA PERCEPCIÓN SOCIAL DE LA BRUJERÍA

Hay valores que permanecen en el tiempo y son la esencia de una comunidad, de una tribu. La tradición oral es uno de esos valores y la base de la identidad de un pueblo. A pesar de pertenecer a un grupo minoritario, la sociedad hace posible que la herencia tradicional sea parte fundamental de las raíces que definen dicha identidad.

La transmisión de "poderes" es importante dentro de la comunidad negra. Acepta que han sido agraciados con ese don por el hecho de haber heredado una tradición en la que realmente creen y que es esencial en la definición de identidad.

Se trata de experiencias, historias y creencias del pasado que son convenientes para sobrevivir en el presente y en el futuro: la figura de la madre ancestral que aparece y desaparece, como mujer de poder que cuida una tradición y que es tan mítica como real; el papel de la abuela, su edad y su conocimiento promueven un contacto estrecho con la herencia étnica y con la historia.

Con la intención de entender mejor el problema de la búsqueda de identidad de las mujeres negras caribeñas francófonas, es conveniente analizar los diferentes aspectos de la personalidad y comportamiento de Tituba y por qué no, de Télumée. Aunque se sitúan en periodos de tiempo muy diferentes, se pueden observar en ambos casos conexiones con el mundo sobrenatural. Su habilidad para trabajar en el mundo de los espíritus permite a ambas diferenciarse a sí mismas de sus comunidades y opresores.

Aunque la etiqueta "brujería" las aísla, el uso de ese aislamiento les permite escapar de la opresión y rechazar roles tradicionales que en otra situación, no habrían podido. Condé consigue que Tituba, desvalorizada desde la esclavitud, adquiera visibilidad y pierdan credibilidad los valores más absolutos.

Son muchas las novelas caribeñas francófonas que presentan aspectos sobrenaturales, incluyendo vudú. Karem Smyley Wallace presenta las

aclamaciones mágicas: "...*linkage between woman, magic, and sorcery is characteristically seen in black francophone literatures of the Caribbean and Africa*" (Wallace, 1986: 433). El título "bruja" representa "*how society defines those women who break conventions*" (Davies, 1994: 74). Davies explica que la asociación con brujería en las culturas afro-americanas indica cambio con respecto al sistema, o *"a political revolt by women against "category maintenance*" (Davies, 1994: 74).

Esto ayuda a entender el rechazo de Tituba a la sociedad en la que vive. Su estrecha relación con la magia y su propio estatus como "bruja" le permite definirse a sí misma en otros términos diferentes a la sociedad dominante. Tituba consigue con éxito crear su propio lugar fuera de su sociedad inmediata.

El significado de la "brujería" en la búsqueda de una identidad propia es importante en Tituba pues tiene sus primeras experiencias con Man Yaya, la señora mayor negra, contrapunto de la religiosidad blanca, que la cuida después del fallecimiento de su madre, Abena. Son continuas sus llamadas a su madre "*J´éntendis un soupir. C´était ma mère*" (Condé, 1986: 31) o a Man Yaya cuando se siente sola o con problemas:*"Man Ya ya! Man Yaya! Celle-ci m´apparut bien vite"* (Condé, 1986: 29).

Nuestra narradora explica cómo Man Yaya[1] consuela y es un apoyo importante cuando sufre la pérdida de su amante y sus hijos: "*En réalité, elle avait à peine les pieds sur notre terre et vivait Constamment dans [la compagnie de son compagnon et ses fils], ayant cultivé à l'extrême Le don de communiquer avec les invisibles"* (Condé, 1986: 21).

Cuando Man Yaya introduce a Tituba en el mundo de los espíritus y le enseña técnicas de brujería, la novela muestra una nueva perspectiva hacia las tendencias supersticiosas, presentando la brujería como algo positivo. Man Yaya explica a Tituba:*"...tout doit être r*e*specté. Que l'homme n'est pas un maître parcourant à cheval son royaume"* (Condé, 1986: 22).

Todas las explicaciones que Tituba recibe le presentan la brujería de un modo favorable, en contraste con la visión tan negativa que la sociedad tiene de ella. Man Yaya le insiste en que debe usar la brujería sólo para hacer el bien:

[1] En el Caribe, el nombre de Yaya está asociado a posesión de sabiduría. Designa a la anciana sabía con poder en su pueblo y reclama así su espacio y su origen.

> On semblait me craindre. Pourquoi? Fille d´une pendue, recluse au bord d´une mare, n´aurait-on pas dû plutôt me plaindre? Je compris qu´on pensait surtout à mon association avec Man Yaya et qu´on la redoutait. Pourquoi? Man Yaya n´avait-elle pas employé son don à faire le bien (…) cette terreur me paraissait une injustice (Condé, 1986: 26).

Aunque Tituba aprende todo lo relativo a la brujería para ayudar a los otros, las percepciones europeas y occidentales se presentan en las confrontaciones que Tituba mantiene con los blancos que encuentra. Condé invierte la perspectiva para defender el concepto de lo mágico y critica la hipocresía dominante en las percepciones del Oeste de EEUU como sucede en el caso de Susanna Endicott en Barbados y los puritanos en Boston.

Durante el servicio a Susanna Endicott, John Indio le explica a Tituba la situación de dos esclavos que habían sido acusados de tratar con Satanás, lo que para la sociedad blanca dominante es sinónimo de ser una bruja: *"...car pour les Blancs, c'est là ce que veut dire être sorcière..."* (Condé, 1986: 48). Demostrando lo absurdo que puede resultar el relacionar la brujería con Satanás, Tituba exclama que ella nunca había oído hablar de él antes de estar en la casa Cristiana de Susanna Endicott.

Man Yaya no sólo insiste a Tituba en que use lo mágico para buenos propósitos, sino que condena también al mundo que oprime a Tituba, incluyendo el sistema social dominante. Cuando Tituba suplica a Man Yaya que le ayude a hacer brujería contra Susanna Endicott, quien tanto hace sufrir a Tituba, Man Yaya le advierte de los peligros y venganzas que esto conlleva. Manifiesta su crítica hacia los blancos cuando advierte a Tituba que la perderá y será como ellos: *"Tu seras pareille à eux, qui ne savent que tuer, détruire"* (Condé, 1986: 53).

Condé juega con la perspectiva e invierte el modo en que una bruja es normalmente percibida en Estados Unidos. El personaje de Tituba, que con la ayuda de Man Yaya sólo hace el bien con sus poderes mágicos, contrasta significativamente con el pueblo de Boston y su visión de la brujería.

Tituba tiene un acercamiento a lo sobrenatural, explicándole a la joven y poseída Abigail que los espíritus son inofensivos: *"Les invisibles autour denous ne nous tourmentent que si nous les provoquons"* (Conde, 1986: 74). Para Abigail el

demonio es una amenaza constante: *"Le Malin nous torment tous...Nous serons tous damnés...."* (Condé, 1986: 74).

Las constantes referencias de la niña a "lo Malo" o al Demonio, demuestran que existe una conexión inmediata con lo que la comunidad puritana le ha enseñado sobre lo "demoniaco" y lo "sobrenatural". Aunque Tituba intenta utilizar su brujería para ayudar a los niños de su entorno, estos la denuncian públicamente por bruja.

Davies relaciona el papel de Tituba como bruja con argumentos feministas que asocian la brujería con la resistencia a un sistema patriarcal dominante. Para Davies, Condé ayuda *"associating 'witchery' with the transgressive knowledges of women resisting dominance*" (Davies, 1994: 77).

Davies también menciona la relación de la brujería con el demonio cuando observamos las experiencias de Tituba en la sociedad puritana. Aunque la bruja tiene "poder transgressivo", en las culturas occidentales es una aliada con el demonio o lo que ello conlleve.

Tituba se enfrenta a experiencias en la cárcel o castigos como bruja, pues sus poderes secretos resultan incomprensibles y peligrosos para los hombres: "*Qu´est-ce que tu fais là, sorcière?(...) la faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n´est-ellen à inspirer respect, admirât pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude?"* (Condé, 1986: 33 – 34).

Sin embargo, Condé la justifica denunciando la hipocresía de la comunidad de Nueva Inglaterra. La novela adquiere más credibilidad histórica aún al aportar información real sobre las otras brujas en Salem como son Anne Putman, Mary Walcott, Elizabeth Hubbard, Susanna Sheldon o Sarah Churchill.

Condé presenta la religión desde diversos y distintos ángulos. Por un lado, Tituba y su brujería; su contacto con el mundo sobrenatural y a la vez, temido por los seguidores de la fe cristiana. Por otra parte, los esclavos y sus creencias. Dominando la sociedad, la comunidad puritana y finalmente, los judíos perseguidos por la sociedad puritana.

A este respecto, es interesante añadir que la presencia de religiones paganas reforzaba el espíritu de cruzada de los cristianos y de alguna forma,

proporcionaba una excusa moral para reafirmar el carácter redentor de la estructura esclavista.

Condé da credibilidad a la novela aportando datos históricos sobre la situación que sufren los judíos en Nueva Inglaterra. Ese es el sufrimiento que Tituba ve en los ojos de Benjamin y sus hijos.

Mantiene una relación con Benjamin basada en trabajo amo-esclava, pena-sentimiento de solidaridad que les hace caer en las redes de la pasión. A Tituba le sorprende que Benjamin y su religión la acepten tal y como es: "*Notre Die une connaît ni race ni couleur. Tu peux, si tu le veux devenir une des nôtres et prier avec nous. Je l´interrompais d´un rire: -Ton Dieu accepte même les sorcières? Il me baisait les mains: -Tituba, tu es ma sorcière bien-aimée!*" (Condé, 1986: 204).

Cuando sufre el incendio provocado y mueren sus hijos, da a Tituba la libertad para huir del infierno de los Estados Unidos: *"–Tu es libre à présent, En voici la preuve. Il me tendit un parchemin frappé de divers."* (Condé, 1986: 208).

Tituba es solidaria con la debilidad de Benjamin, viudo y con niños a su cargo, y le ayuda a comunicarse con su mujer en el más allá. Siguiendo los consejos de Man Yaya, utiliza la brujería para ayudar a los demás:

> -Sais-tu que la mort n´est qu´un passage dont la porte reste béante? Il me regarda , incrédule. Je m´enhardis et soufflai: -Veux-tu communiqué avec elle? Ses yeux chavirèrent. J´ordonnai: -Ce soir, quand les enfants seront endormis, rejoins-moi dans le jardin aux pommiers. Procure-toi un mouton ou, à défaut, de la volaille auprès de ton ami, le shohet (Condé, 1986: 194 – 195).

El rechazo de Tituba a pertenecer a una comunidad en concreto le permite actuar en solidaridad y afinidad con otros, como en el caso de la familia judía; rechazar la violencia y luchar contra la tiranía y el poder destructivo.

Para rechazar la asociación de las brujas con el demonio. Condé insiste en presentar una perspectiva centrada. Tituba se cuestiona ella misma si podrá resistir a los demás:

> Ceux qui ont suivi mon récit jusqu'ici, ont dû s'irriter. Quelle est donc cette Sorcière qui ne sait pas haïr, qui est à chaque fois confondue par la méchanceté du Cœur de l'homme? Pour la millième fois, je pris la résolution d'être différente, de Pousser bec et ongles. Ah! Changer mon cœur! En enduire les parois d'un Venin de serpent... Au lieu de

> cela, je ne sentais en moi que tendresse et Compassion pour les déshérités, révolte devant l'injustice! (Condé, 1986: 232).

Su adherencia a las instrucciones de Man Yaya por respetar a todos los seres vivos y utilizar todo lo mágico con buenos propósitos crea una contradicción con la visión tradicional occidental. Su identidad como bruja le permite rechazar la marginalización típica que se le habría impuesto.

Geta LeSeur también señala el significado de tratar con todo lo invisible. Es un acto para escapar de la esclavitud y conseguir su propia identidad. Relaciona la naturaleza "marronnage" con las acciones de brujería y explica: *"Both characters seek refuge in the forests of their respective islands, communicate with the invisible world, take a physical and/or spiritual journey, resist fatalism, and seek physical or mental liberation. Télumée and Tituba occupy a limited space on the margins of their societies at large and their own island communities"* (LeSeur, 1998: 96).

La idea de LeSeur de "marronnage" y su relación directa con la voz de Tituba invoca cuáles son los pensamientos de las comunidades marrones. Para los esclavos en el Caribe francés, escapar simboliza la forma más significante de resistencia. Tituba busca su propio tipo de libertad.

Relacionar "marronnage" con brujería es importante para entender el personaje de Tituba. Tituba se adhiere a un estatus como bruja aceptando la alienación para encontrar su propia voz. Se abraza a dicho estatus para reafirmar su identidad y tender la mano a su comunidad para ayudarles.

La brujería permite a las mujeres demostrar su autoridad sobre otros. A las mujeres caribeñas les proporciona el poder para escapar de la marginalización. La adherencia de Tituba a la identidad de "bruja" le proporciona la libertad para hablar y actuar contra las expectativas sociales. Les proporciona su propio lugar.

## 3. UNA ESCRITURA FEMENINA CON VOZ PROPIA

El modo en que Condé crea un espacio en la ficción para su personaje ha dado mucho de sí. El lenguaje juega un papel determinante para conseguir con éxito su estatus. Para Condé, el lenguaje es más que una forma de comunicación pues revela el concepto que da forma y legado más allá del mundo mismo. El uso específico del discurso nos lleva a descubrir el modo en que las protagonistas asumen su voz. Por un lado, Tituba utiliza un lenguaje característico de su comunidad: "*Chabine*" (Condé, 1986: 32), "*Calendé*" (Condé, 1986: 32), "*Ago!*" (Condé, 1986: 222). Sin embargo,

en ocasiones Tituba es extraña en su pueblo pues desconoce sus costumbres*: "-Une négresse qui ne sait pas danser? A-t-on jamais vu cela?"* (Condé, 1986: 33).

Peter Barry expone que las mujeres escritoras sufren el hándicap de tener que usar como medio la escritura para conseguir sus propósitos. Si Tituba quiere encontrar su voz, ha de enfrentarse a ciertos cambios en las reglas y normas de su sistema social. Condé crea personajes ficcionales y les permite narrar sus propias historias.

¿Cómo se pueden interpretar las estrategias del lenguaje utilizadas por la autora para que Tituba consiga su voz? Para Hélène Cixous, se trata de un intento por crear una forma de discurso que escape del lenguaje machista y que busque aspectos de la sexualidad femenina como fuente de poder.

Uno de los métodos que la mujer escritora utiliza, *l´écriture fémenine* sugerida por Hélène Cixous, reivindica la oposición a la visión esencialista de lo femenino. Ese esencialismo se refiere a la naturaleza intrínseca, o a la presencia real o esencial. Cixous describe la naturaleza distinta de la escritura de la mujer. *"In women's speech, as in their writing, that element which never stops resonating, which...retains the power of moving us—that element is the song..."*. (Cixous, 1990: 251).

Condé hace referencia al cuerpo de la mujer y a la sexualidad para crear un texto que dé poder a Tituba. La autora proporciona a Tituba una voz para que hable de su propio cuerpo y juegue con ciertas oposiciones. Tradicionalmente, el hombre establece que la mujer queda relegada al contexto pasivo.

Sin embargo, el modo en que Tituba describe su deseo por John Indio, en que sus palabras dan un giro a su oposición, la posicionan como sujeto activo mientras examina a John Indio, que se convierte en pasivo. Tituba narra su deseo sexual y describe las características físicas de John Indio: *"Qu'avait-il donc,...Pas très grand, moyen, avec ses cinq pieds sept pouces, pas très costaud, pas laid, pas beau...Des dents splendides, des yeux pleins de feu!...Je savais bien où résidait son principal avantage et je n'osais regarder, en deçà de la cordelette de jute qui rentait son pantalon konoko de toile blanche, la butte monumentale de son sexe . "* (Condé, 1986: 36).

Tituba hace referencia a la escritura femenina que defiende Cixous. Expresa su propia feminidad examinando la masculinidad de John Indio. Además, le da un giro a la visión masculina del mundo. Al inspeccionar el físico de su amante, proclama el placer visual para las mujeres, típicamente reservado para hombres.

Condé crea un personaje que desafía las normas. Hasta conocer a John Indio, Tituba admite que nunca había considerado antes su cuerpo y su feminidad:

> Jusqu'alors, je n'avais jamais songé à mon corps...J'ôtai mes vêtements, me couchai et de la main, je parcourus mon corps. Il me sembla que ses renflements et ses courbes étaient harmonieux. Comme j'approchais de mon sexe, brusquement il me sembla que ce n'était plus moi, mais John Indien qui me caressait ainsi. Jaillie des profondeurs de mon corps, une marée odorante inonda mes cuisses. Je m'entendais râler dans la nuit (Condé, 1986: 30).

Nuestra autora otorga a Tituba una voz de poder para explorar su sexualidad. Paradójicamente, Tituba habla más erótica y poéticamente sobre su sexualidad que sobre su primera noche con John Indio. Para ella, su primera experiencia fue más una lucha furiosa. Esta descripción de ella misma contribuye a darle poder. Además, mantiene el control y aprende los secretos de su propio cuerpo.

Cuando Tituba vive en Nueva Inglaterra como esclava de los Parris, menciona los diferentes aspectos de su feminidad que contribuyen a crear su propio yo. La debilidad de Elizabeth Parris contrasta con el modo en que ella habla de su propia vibración como mujer.

En una escena, Parris pregunta: *"Tituba, ne penses-tu pas que c'est malédiction d'être femme?"* (Condé, 1986: 72). Tituba responde sorprendida: "*Maîtresse Parris, vous ne parlez que malédiction! Quoi de plus beau qu'un corps de femme! Surtout quand le désir d'un homme l'anoblit..."* (Condé, 1986: 197). Esta conversación demuestra el valor que Tituba le da a su propio cuerpo como mujer.

El mismo deseo sexual y de supremacía vive con Benjamin Cohen d´Azevedo. Tituba vive la extraña situación de ser amante y sirvienta a la vez:

> Comment Benjamin Cohen d´Azevedo et moi, d´un ingrate, nous trouvâmes-nous engages dans la voie des caresses, des étreintes, du plaisir reçu et donné? Je crois que la première fois que cela nous arriba, il fut encoré plus surpris que moi-même , car il croyait que son sexe un ustensile hors d´usage et s´etonnait de le trouver enflammé, rigide et pénétrant (...)Il s´écart donc en bégayant des mots d´excuses qui furent balayés par une nouvelle houle de désir" (Condé, 1986: 72).

Condé libera a Tituba dándole voz para que hable de su sexualidad, contrastando con las limitaciones del lenguaje masculino. Invierte el papel tradicional y ya no es el hombre sino la mujer la que aparece como verdugo

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos pretendido analizar el contexto histórico y literario en las Antillas para entender mejor a nuestra autora, Maryse Condé y su novela, *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*. Hemos aportado elementos fundamentales como su obra o su comparación con otros autores a fin de entender la intencionalidad en la novela seleccionada.

Un viaje a través de los espacios de Barbados, Boston y Salem, es el modo ofrecido por Condé para situar su obra. Los lugares, usos y costumbres refuerzan el emplazamiento temporal en 1692.

Más allá de crear una heroína, Condé da a conocer una serie de hechos históricos, de género y raza. El mestizaje, heredero colonial, aparece tanto en la lengua como en los personajes, de razas y culturas diferentes, judíos, africanos, americanos, tanto colonizados como colonizadores.

Victimizando a los diferentes grupos, africanos, mujeres, indios, judíos, Maryse Condé apela al enfado de todos los grupos marginados y rechaza los prejuicios históricos invirtiendo los supuestos valores de la colonización. Escribe para exponer la discriminación e injusticia de la sociedad americana en el pasado y en el presente. Parece ser que añadió el personaje judío como gesto de agradecimiento hacia una historiadora judía que la guió en la historia puritana. En el epílogo, Tituba califica América como "*Vaste terre cruelle où les esprits n´enfantent que le mal!*" (Condé, 1986: 271).

El objetivo principal al examinar el personaje de Tituba ha sido identificar la forma en que nuestra protagonista consigue tener voz propia y encontrar su propia identidad. Al examinar a Tituba dentro y fuera de su comunidad, Maryse Condé proporciona al lector cuáles son los paradigmas que no conforman los estereotipos tradicionales femeninos. Descubrimos que Tituba sucumbe al encanto masculino y presenta el sexo como algo motivador y creativo. Sin embargo, Tituba no cede al típico rol de la mujer como "reproductora". Examinando las diferentes formas en que Tituba se ha negado a aceptar el papel de la mujer, vemos cómo es contraria a la situación que viven las mujeres negras caribeñas francófonas y a la idea de que la sociedad colonizadora las silencie.

Para asumir su propia voz, Tituba acude a la ayuda de los poderes sobrenaturales de la brujería. Ejerce sus poderes dentro de su Barbados natal y fuera también, en Nueva Inglaterra. Da un revés al estigma de la brujería como algo inherente al demonio. Desde

jovencita aprende las prácticas medicinales de la brujería y aprovecha esa identidad marginal de bruja para aclamar su propia voz y hablar en sus propios términos.

Como complemento a esos aspectos de la brujería que afirman su identidad, nuestra autora utiliza unas técnicas lingüísticas y narrativas en los discursos que dan voz a Tituba. La lengua criolla se utiliza como intertextualidad lingüística, creando un idioma exótico que maravilla al lector. Cuenta su historia en primera persona, focalizando a Tituba y reivindicando de forma activa su vida y el desarrollo de la misma.

Tituba se ve obligada a vivir en pésimas condiciones como esclava para el reverendo Samuel Parris. Una mujer esclava en Salem es ejemplo perfecto de cómo la sociedad patriarcal cristiana explota, oprime y silencia a las personas de color por su raza y género. La mujer negra tiene una identidad forzosamente satánica y por tanto, su dignidad e integridad quedan silenciadas.

Buscando su propio espacio, Tituba actúa en su comunidad y la solidaridad entre mujeres se presenta como un recurso atractivo. A pesar de estar lejos de su tierra natal, acude a los espíritus de Abena y Man Yaya en busca de apoyo y consejo. Por tanto, Tituba no sólo actúa ajena a la comunidad sino que busca su apoyo fuera de su entorno.

Tituba se enfrenta al sistema con la intención de encontrar su propio espacio con éxito. Su fuerza interior reside en la brujería, en sus creencias, en mantener su propio yo en una sociedad que la trata como "*non-être*".

Una de las motivaciones de nuestra escritora es la ironía hacia la hipocresía de la sociedad puritana. El reverendo Parris la acusó de brujería satánica. Se considera que lo hizo para absolverse a sí mismo de sus pecados y de la culpabilidad que otros podían reprocharle por mantener su hogar en una situación un tanto caótica. Se negó a pagar los costes para liberar a Tituba del encarcelamiento.

Otra de las muestras de ironía reside en la situación vivida entre Hester y Tituba. Históricamente, no pudieron conocerse pues las separan más de cinco décadas. El hecho de suicidar a la heroína de Hawthorne puede ser considerado como un acto de represalia hacia él por ser descendiente directo de John Hathorne, uno de los miembros que presidió la confesión de Tituba.

Nuestra escritora da otro giro a las percepciones de belleza occidentales presentando a la protagonista como una mujer exótica y atractiva –pues así resulta incluso para el personaje judío D´Azevedo. Para dar más valor a nuestra protagonista en

la civilización caribeña, Condé añade un epílogo en el que aparece Tituba en Barbados tras su muerte y se escucha su canto.

Los historiadores y escritores no han olvidado el personaje de Tituba. A continuación citamos a algunos de ellos. En 1700, Robert Calef, con *New Wonders of the Invisible World*. En 1868, Henry Wadsworth Longfellow con *Giles Corey of Salem Farms*. En 1950, William Carlos Williams con *Tituba´s Children*. En 1953, Arthur Miller con *The Crucible*. En 1964, la escritora afroamericana Ann Petry con *Tituba of Salem Village* y en 1996, la historiadora Elaine G. Breslaw con *Tituba, Reluctant Witch of Salem*.

Diferentes escritores barajan la hipótesis de que la Tituba real no fuera negra sino indígena. Longfellow presenta a Tituba como hija de un indígena. Bancroft la descubre como "mitad indígena, mitad negra".

William Carlos William la señala como "mitad caribeña, mitad negra". Arthur Miller directamente la ofrece como "negra" y Ann Petry no se cuestiona su color, la presenta como víctima inocente. Nuestra autora se refiere a Tituba como "esclava negra".

Hay críticos que han acusado a Condé de plagio de la obra de Ann Petry. Condé hace referencia a ella en la nota histórica y al destino de su Tituba: "*Selon Ann Petry, une romancière noire américaine, qui se passionna elle aussi pour ce personnage, elle fut achetée par un tisserand et finit ses jours à Boston*" (Condé, 1986: 278). Condé reescribe la historia porque quiere que Tituba sea una bruja afro-caribeña, una mujer conocedora del mundo natural y con conexiones con el mundo invisible.

¿Qué tópicos espera el lector que Condé ofrezca? que Tituba recurra a prácticas esotéricas, que John y el líder "marrón" sean dos mujeriegos encantadores, que los amos de las plantaciones como Davis Darnell abusen sexualmente de la esclava negra, que los puritanos como Parris aparezcan sexualmente reprimidos y obsesionados con Satanás, y que los judíos como D´Avezedo sean hombres de negocios con éxito, amables y perseguidos por la comunidad puritana. Además, cuando Condé muestra la violación de Abena por un marinero inglés estimamos que quiere transmitir la violación de África en el colonialismo, algo justificado por la comunidad puritana.

Finalmente, el lector puede considerar a Tituba como una heroína pues ha sufrido penurias, superado obstáculos y sido sacrificada en su tierra natal cuando suponíamos que le llegaría la libertad. Resucitada en un canto que suena en toda la isla, queda su lucha por la liberación.

El movimiento literario de "*créolité*" sirve a Condé como oportunidad para crear su propio trabajo como autora femenina dentro de un movimiento liderado por hombres como Patrich Chamoiseau o Raphaël Confiant. Condé se niega a someterse a un movimiento literario únicamente masculino y no sólo consigue crear a un personaje que los lectores examinan y con el que se identifican, sino que evita mantenerse al margen de un movimiento literario que la silencie. Su heroína permanece como ejemplo de aquellas mujeres que con éxito logran que se escuche su voz.

La intención no ha sido entrar en el ámbito del feminismo y discutir sobre él, sino simplemente valorar el esfuerzo de una mujer escritora negra luchando por un espacio para ella. De hecho, si le hubiéramos consultado a Condé, probablemente nos habría respondido lo que a Pfaff: "*Je ne sais pas ce que ça veut dire exactement, alors je ne pensé pas l´être. Si tu poses la question aux États-Unis, on te dira surement non*" (Pfaff, 1993 : 48).

BIBLIOGRAFÍA

Alonso-De León, R. "La Representación de la Alteridad en la Narrativa de Maryse Condé: la Negación del Mito Africano". *Humanitas* nucleo 18 (2001).

Anderson, D. "Teaching Francophone Literature in Translation: Maryse Condé´s I, Tituba, Black Witch of Salem", *The South Carolina Modern Language Review* (2002).

Araujo, N. "L´Oeuvre de Maryse condé. Questions et Réponses à propos d´une Écrivane Politiquement Incorrecte". Actes du Colloque sur l´oeuvre de Maryse Condé. Salon du Livre, Pointe-à-Pitre, 14-18 mars 1995.

Arowolo, B. "The Black Caribbean Woman´s Search for Identity in Maryse Condé´s Novels", *Feminism & Black Women´s Creative Writing: Theory, Practice & Criticism*. Nigeria: AMD, 1996.

Bishop, E. "What I need to see life through rose-colored glasses is a good fuck: How a Performance of Ambicalent Sexuality Comes to Figure a Site of Metonymic Trangenerational Hauntinf in Maryse Condé´s Heremakhonon". *Thinking Gender Papers*- UCLA Center for the Study of Women UC Los Angeles (2010).

Breslaw, E.G. *Tituba, Reluctant Witch of Salem*. New York: New York UP, 1996.

Carruggi, N. *Maryse Condé. Rébellion et Transgressions*. Paris: Editions Karthala, 2010.

Celi, M. “Moi, Tituba, Sorcière…noire de Salem de Marye Condé –Relato de Esclava-recorrido hacia la Heroización”. Nueva Revista de Lenguas Extranjeras, 10, 2008.

Gonzalez Doreste, D.Mª. Señas de Identidad en literatura Caribeña de Expresión Francesa, *Revista de Filología Románica*, 11-12. 1994-1995.

Hewitt, L.D. *“Condé's Critical Seesaw*.” *Callaloo* vol.18, nº3 (summer 1995).

Hess, D. “Maryse Condé: Mythe, Parabole et Complexité”, *L´Harmattan,* Paris, 2011.

Ibironke, O. “Islam, Ritual and the Politics of Truth in Maryse Condé´s Segu”. *Nordic Journal of African Studies 9* (2000).

Le Rumeur, M. D. “Le discours Biblique dans la Littérature Franco-Antillaise”, *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 11. 2008.

LeSeur, G. “Wild Women in the Wilderness: Tituba of I, Tituba, Black Witch of Salem & Télumée of Bridge of Beyond as Maroon Subjects: Finding Voice”. Journal of the Association of Caribbean Women Writers & Scholars. Harrisonburg: Macomere.1. 1998.

Levy, F. “Maryse Condé”. Distortions of Memory. *The Philoctetes Center*. New York. November 10, 2007.

López Morales, L. “Tal vez contaré mi historia. Una Lectura de La Vie Scélérate de Maryse Condé”. *Anuario de Lenguas Modernas de la Universidad de México*, 15, 2009 – 2010.

Ma-Ntsiela, N. “Voix de Femmes, Voies et Destins Croisés: Maryse Condé, de Moi, Tituba…à Desirada ». ” L´Arbre à Palabres, 18 Janvier 2006.

Manzor-Coats, L. “Of Witches and Other Things: Maryse Condé's Challenges to Feminist Discourse.” *World Literature Today*. 67.4 (Autumn 1993).

Mba Abogo, C. “Segu: La Alegoría de Maryse Condé”, *Afroeuropa* 2, 1. León., 2008.

Mckay, M. “Exile and Identity in the Plays of Maryse Condé”. *Paroles Gelées*, 15,2 (1997).

Mitsch, R.H. “Maryse Condé´s Mangroves”, *Research in African Literatures*, (1997).

Morris, D.R. “A Tragic Mistake?: Véronica´s Identity Quest in Maryse Condé´s Hérémakhonon”. *Cincinnati Romance Review*, Vol 16 (1997).

Mortimer, M. “Maryse Condé, *Moi Tituba Sorcière…Noire de Salem* The Search for Place”, *Palabres Revue d´Études Africaines*, Vol. IV, nº1. Bremen, 2001.

Nesbitt, N. “Stepping Outside The Magic Circle: The Critical Thought of Maryse Condé”, *The Romanic Review*, volume 94 (2009).

Pacheco, B. “Barlovento. Maryse Condé ”. *Contexto*, Vol.9-1º11 (2005).

Pfaff, F. *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris : Karthala. 1993.

Petry, A. *Tituba of Salem Village*. New York : Harpercollins, 1991.

Ruprecht, A. “Le Théâtre de Maryse Condé”, Entretien de Maryse Condé. *International Journal of Francophone Studies*, V.2 (1999).

Senghor, L.S. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française.* Paris: PUF, 1948.

Yao Bah, A. “Maryse Condé, Humaniste sans Exclusive”. L´Arbre à Palabres (2006), 18 Janvier 2006.

Zhülke, A. *Subjugation and Resistance of Black Women in the Novels of Toni Morryson and Maryse Condé.* Munich : GRIM Publishing GmbH. 2005.

Williams, W.C. *Tituba' s Children.* New York: New Directions, 1961.

# ENANAS Y GIGANTAS, INGENIOS CÓMICOS DEL SIGLO DE ORO

*Antonio Daniel García Orellana*

*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS

Este estudio gira en torno a la placentería palaciega del siglo XVI, concretamente a las enanas y gigantas que vivían en la corte española de los Austrias. Estas "bufonas" o "gentes de placer", estaban encargadas de divertir a los reyes y a los miembros de su séquito. Este trabajo de investigación revela las claves del éxito de su singular oficio y las ingeniosas artes cómicas que estas mujeres practicaron.

"Female Dwarfs and Giants: 'Wits' of the Spanish Golden Age" This paper is concerned with the "placentería palaciega" or court entertainments of 16th century Spain, particularly with those involving the female dwarfs and giants living in the Habsburg Court. These female jesters or "gentes de placer", since they were in charge of entertaining the king and his courtiers. This research paper is intended to unfold the clues to their unique and successful occupation and their artful comic practices.

KEYWORDS

Enana, giganta, bufona, cómico, bufonería, siglo de oro.

Dwarf, giantess, jester, comedian, buffoonery, Spanish Golden Age

La oralidad, la improvisación, las habilidades gestuales y acrobáticas, así como el empleo de materiales culturales dispares, caracterizan el proceso de formación y transmisión del saber bufonesco. Esta comicidad gozó de especial popularidad en la corte de los Austrias, donde se vivía en compañía de enanos, gigantes, locos, bufones y "hombres de placer" (F. Bouza, A. Gazeau, P. Moreau, J. Moreno Villa).

Apenas se han dedicado estudios a la bufonería de manera global, pese a la importancia que tenía esta actividad en la época. La presencia del bufón en el Siglo de Oro español parece destinada a permanecer incierta ya que el acercamiento crítico es insuficiente: las historias de bufones, articuladas en fuentes escasas y poco exhaustivas, se presentan en su mayoría de modo parcial (C. Buezo, S. Calleja, C. Kappler, Mª. T. Masip, J. E. Nieremberg, A. Pérez).(1)

---

(1) Los estudios de A. Gazeau, C. Kappler y P. Moreau dan cuenta de la presencia de bufones en el mundo desde la antigüedad del hombre. Moreau en su *Fous et Bouffons* clasifica históricamente a los bufones por diferencias fisiológicas –enanos, gigantes- y sicológicas –locos, bufones-; mientras que Moreno Villa registra la presencia de las figuras bufonescas en *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte española de los Austrias, y* F. Bouza reconstruye históricamente el mundo de la corte, y centra su estudio, *Locos, enanos y hombres de placer* en el "oficio de burlas"; C. Buezo y Huerta Calvo recorren las diferentes diversiones ligadas a la fiesta y el Carnaval en Madrid: Otros trabajos señalan la

Dada esta situación, las bufonas permanecen confinadas en la producción cultural llamada "menor", pasando casi desapercibidas, salvo las pocas figuras que poseen información relevante en la historia de la pintura o el teatro en la corte española. Documentos de archivos raros e incompletos dificultan la reconstrucción de multitud de modelos de estas mujeres, cuyas actuaciones, técnicas y repertorios son referencias pasajeras en las comedias, en las cartas, en la prosa, en los pliegues de crónicas o en las imágenes de una iconografía también "menor" (M. Bacci, D'Aulnoy, E. Del Río Parra).

El marco referencial reúne un corpus documental muy reducido para el objetivo específico de estudio, con una visión puramente historicista, cuya máxima aportación viene de la mano de F. Bouza, P. Moreau y J. Moreno Villa. Y ninguno de los trabajos aporta una visión crítica de las bufonas, concretamente de las del tipo "enanas" y "gigantas", por lo que hasta la fecha no hay ningún estudio general dedicado a los oficios y artes cómicas que desempeñaron a lo largo de los siglos XVI y XVII en España.

Las mujeres que se investigan son reales, no son personajes de ficción literaria, ni creaciones de actrices realizadas con elementos de caracterización e indumentaria. Es mi intención, por ello, recuperar a estas figuras femeninas que tuvieron funciones muy concretas no sólo en la corte de los Austrias sino también en otros espacios de entretenimiento del pueblo. Con ello, trato en este estudio de dar visibilidad a la figura cómico-popular de las bufonas enanas y las gigantas(2), revelando sus artes ingeniosas de actuación y las claves de éxito en su oficio, desigual y atípico.

Este tipo de trabajo está organizado en una primera parte en una breve contextualización de las protagonistas abordadas y su lugar en la corte. Una segunda parte comprende y analiza las armas de combate por las que obtuvieron éxito. Y por último, puede verse una relación de todas las enanas y gigantas cuya presencia tuvo lugar en la España de los siglos XVI y XVII, bien en los ejemplos de los apartados, bien en un apéndice final del trabajo.(3)

---

organización de oficios y protocolos en la corte de los Austrias (Mª C. Simón), la estética monstruosa y los bufones que nos han llegado a través de la pintura (V. Bozal, S. Calleja, E. Del Río Parra, Mª. T. Masip, A. Pérez), las cartas (D'Aulnoy, M. Bacci), o la investigación médica (J. Moragas).

(2) Tan sólo existen uno o dos casos documentados de mujeres gigantas. Están incluidas en este estudio por enmarcarse en el mismo período y en los mismos círculos que las enanas, y por una clara oposición estética, propia del Barroco.

(3) El libro del historiador y archivero del Palacio Real, José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos,* cataloga ciento veintitrés acompañantes o "gentes de placer" que convivían en la corte de los Austrias, según el Archivo Administrativo del que fue Palacio Real en Madrid. Veintinueve son mujeres con el dato de "enana" o "giganta". En el anexo de este estudio figuran otros nombres rastreados, sumando un total de treinta y dos enanas y dos gigantas.

Si bien hubo bufonas enanas acompañando a poderosos desde la antigüedad [4] (P. Moreau, A. Gazeau), hasta tal afán y provecho que existían casos atroces de médicos en la Italia renacentista y en la Polonia del XVII que deformaban a niños para fabricar enanos, de la misma manera que España parecía producir locos para las cortes europeas (Bouza, 1996: 53, Moreau, 1885: 93-94).

Durante el Barroco español las enanas y gigantas vivían en la corte de los Austrias, y fueron destacadas y retratadas por los pintores de cámara como Diego de Silva y Velázquez o Juan Carreño. Para localizarlas en el gran catálogo de la placentería palaciega del siglo XVI, hay que rastrearlas con el nombre genérico de "bufones" o "gentes de placer". Estas desempeñaban un papel singular en palacio, que se ha venido denominando "oficio de donaires y burlas" y estaban encargadas de divertir a los reyes y a los miembros de su séquito "con acciones inusuales, conversaciones graciosas, o a través de su simple presencia" (Bouza, 1996: 80). Jugar a dados, bolos, o naipes, con estos acompañantes era habitual en palacio, así como gozar y reír de las visitas de los locos y locas, como las de la loca y mujer de placer Catalina Gasco de Guzmán, "La Visitor", que entre 1686 y 1694 asistía todos lo días al Cuarto de la Reina a agradar a Su Majestad (Moreno, 1939: 100-101).

La condesa D'Aulnoy en su obra *Un viaje por España*, recuerda con asombro, que los Reyes, a la hora de las comidas, no se rodeaban de personajes de la corte, sino que "sólo suelen hallarse presentes algunas damas de Palacio, meninas, enanos y enanas" (D'Aulnoy, 1952: 398).

> Son muy desagradables: sobre todo ellos me parecen feos, hasta el punto de causarme repugnancia: su cabeza es casi mayor que su cuerpo. Ellas arrastran su pelo destrenzado, llevan trajes magníficos y son las confidentes de sus dueñas, por cuya razón logran cuanto apetecen (D'Aulnoy, 1952: 164).

Según Alfonso Pérez Sánchez, "la familiaridad que esa convivencia desde la infancia determina y la indulgencia general con que se trataban los seres singulares, explica la importancia de los enanos en la vida palaciega" (Pérez, 1986: 11). Pues incluso nuestras enanas podían encontrarse en los despachos políticos, asistían

---

([4]) La primera mención de una enana es una de la reina "que merecía los requiebros de mosén Hernando de la Torre" (Bouza, 1996: 49-51) o un retrato de Mantegna "en la solemne Cámara de los Esposos, del Palacio Dual de Mantua (1474) a la diminuta enana de la Duquesa" (Pérez, 1986: 12).

generalmente en lugar distinguido a todas las ceremonias oficiales y espectáculos reales.[(5)]

Cuando las enanas ingresaban en el Alcázar de los reyes, y encontraban toda una organización de los empleados en la que se guardaba un estricto orden jerárquico, debían jurar el cargo y entraban a formar parte de la planta.[(6)] Las obligaciones de las empleadas se enumeraban de acuerdo con la categoría, desde la Camarera Mayor a las Enanas. Fundamentalmente, las enanas servían a la Reina y a los infantes y hacían lo que la Camarera Mayor y Aya les mandaban (Simón, 1997: 27). Además, no podían acercarse a la Reina (sólo la Camarera Mayor o el Aya lo hacían), estaban sometidas a un absoluto control, y se les prohibía salir de Palacio.[(7)]

Maribárbara Asquí es quizá una de las enanas más conocidas, llamada también Mari Bárbola, o sea María Bárbola, de Asquín, Alemania.[(8)] Entró en palacio en 1651 tras la muerte de la condesa Villerbal y Walther, de quien "fue enana" y sirvió hasta 1695 a la Infanta Margarita (Pérez, 1986: 22). Según el profesor Jerónimo de Moragas, la enana Mari Bárbola "sufría un cretinismo con oligofrenia poco profunda acompañada de vanidad, presunción y genio chistoso". Moragas cree que muchos de los enanos de palacio "serían cretinos […] ya que el cretino tiene una gran aptitud para las relaciones sociales superfluas gracias a su genio alegre y su disposición para el chiste. Es rencoroso y egoísta pero se adhiere a sus superiores con fidelidad perruna" (Moragas, 1964: 9, 13).

---

([5]) El gran *Auto de fe* de Francisco Rizi (1680) (cat. nº 34), muestra en el balcón real, inmediatos al monarca, un grupo de enanos ricamente vestidos, entre ellos a Luisillo, cuya efigie y gesto estudió el pintor en el bello dibujo del British Museum" (Pérez, 1986: 11; Bouza, 1996: 164-165).

([6])"Se les fija unos gajes o sueldo, una ración de comida y casa de aposento y una gratificación en alimentos" algunos días especiales. Se tenía un especial cuidado de estas mujeres; están especificadas las veces que se les suministró vestido, zapatos, sábanas, telas, carbón para los meses de frío, libras de nieve para los meses de calor, etc. El número de empleadas fue siempre muy numeroso, oscilando entre las ciento setenta y ocho de la Casa de Isabel de Valois a más de trescientas con Mariana de Austria (Simón, 1997: 11).

([7]) Se les podía cerrar con llaves puertas y ventanas, y revisar sus aposentos en cualquier momento y sin su permiso. No podían mantener contacto alguno con gente del exterior ni con el sexo contrario -salvo si se trataba de un padre o un hermano-. Apunta Mª del Carmen Simón que, sin duda, si el personal soportaba esta vigilancia era "porque en compensación gozaba de privilegios y se las ingeniaba de mil maneras para soslayar lo mandado" (Simón, 1997: 27).

([8]) Mari Bárbola fue incluida en el *dramatis personae* de la obra de teatro *Las meninas* de Antonio Buero Vallejo, dirigida por José Tamayo y estrenada el 9 de diciembre de 1960 en el Teatro Español. En la obra la enana ayuda a contextualizar en el Madrid de 1656 al pintor de Felipe IV, Don Diego de Silva y Velázquez, protagonista de esta "Fantasía velazqueña" en dos partes (Buero, 55-56) y retratista real de Mari Bárbola en el famoso cuadro de *Las Meninas*, también llamado *La familia de Felipe IV*, acabado en ese mismo año.

Nuestras pequeñas criadas también participaban como espectadoras junto al resto de la corte los días de representación en los salones del Alcázar.(9) Pero también figuraban en ellas, participaban como actrices no profesionales, tanto en piezas mayores como en celebraciones, como prueba el estreno en el Salón dorado de *El nuevo Olimpo*, comedia escrita por Gabriel Bocángel y Unzuela, que fue representada por la Infanta y sus damas el 21 de diciembre de 1649 (Lobato, 87).(10) Otra prueba es el final del prólogo de una obra en la que bailaron nuestras enanas y tocaron las castañuelas junto al gran actor y bufón de la época, Juan Rana, Cosme Pérez, "grazioso de la Reina". Este, haciendo de Apolo, se rodea de los Infantes y de las Damas y "risolve in un ballo con castagnette [...] con le sue buffonerie solite e cosi finisce il prologo" (Bacci, 1963: 74).(11)

Fundamentalmente trabajaban en la corte, pero pueden hallarse enanas también en los corrales, en los espectáculos de plaza, y en las diferentes prácticas escénicas que se desarrollaban en España de la época.(12) Esta presencia de enanos y enanas se explica porque se trataba de espectáculos que tienen una naturaleza cómica, con propósitos de festejo, teniendo como objetivo la manifestación de alegría y de júbilo y el entretenimiento del pueblo. La función de los enanos y de las enanas, era perfectamente comprensible, ya que la especialidad de estas personas en la corte era la de entretener, lo que hacen ahora fuera es divertir al pueblo, una extensión de lo que hacían en la corte. Las piezas cortas como las mojigangas palaciegas que a mediados del XVI fueron intercalándose entre los actos de las piezas mayores son un buen ejemplo de esta práctica de las fiestas cortesanas que se representaban en salones nobiliarios o en reales sitios de recreo (Buezo, 1992: 54-55).

---

(9) Como se constata su presencia como espectadoras en las comedias de palacio, en el manuscrito de 1651. *Etiquetas de Palacio, Estilo y Gobierno que an de obserbar y guardar los criados De ella en el uso y Exercizio de sus ofizios. Desde el Maiordomo Maior i criados Mayores Hasta los demás criados inferiores.* fol. 258,-260. Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander.

(10) Nota 21: en Margaret Rich Greer y J. E. Varey: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. London, Tamesis Books Limited, 1971, Colección Fuentes para la historia del teatro en España, t XXIX, p. 19.

(11) Traducción propia "termina en un baile con castañuelas […] con su bufonería usual y así acaba el prólogo".

(12) En España en el siglo XVI coexistían tres prácticas escénicas: Una práctica escénica populista, originada en la tradición de los espectáculos juglarescos y, sobre todo, en la tradición del teatro religioso del siglo XV y primera mitad del XVI (protagonizada por las primeras compañías de actores profesionales como la de Lope de Rueda); una práctica escénica cortesana, que arranca de los fastos y ceremonias de la Edad Media, y se desarrollaron a lo largo del siglo XVI (y que produjo una gran tradición textual); una práctica escénica erudita, originada en los círculos humanistas, muy relacionada en su origen con la lectura y con el mundo del teatro escolar y universitario (Oleza, 1984: 9).

La participación de las enanas en todos estos espectáculos de entretenimiento, es decir, tanto en la ciudad como en la corte, se debía principalmente a su ingenio, que la RAE define como "la facultad para discurrir o inventar con prontitud y facilidad" como "individuo dotado de esa facultad". Eran personas que contaban en su haber con esa "intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras", con maña y artificio para conseguir lo que deseaban que no era otra cosa que entretener mostrando rápidamente "el aspecto gracioso de las cosas", lo cómico.(13)

La gran originalidad cómica por la que obtuvieron éxito era la propia presencia física de estas damas bajitas, su dote natural, atípica y atrayente, que no deja indiferente al que la ve. Afirma Moragas que "divertían por su simple presencia, por su pequeñez además del realce que prestaban a la figura de los monarcas", y se basa en que "muchos "serían acondroplásicos. La desproporción entre su cabeza y su estatura, el andar anserino que los caracteriza, les da un aspecto muy apto para la bufonería" (Moragas, 1964: 13). Nuestras enanas hacían uso de las técnicas de presencia física; utilizaban su anomalía adrede.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la enana es la "persona que padece enanismo", o la "diminuta en su espacie". También es la "persona de estatura muy baja", y que llega al lenguaje coloquial con el significado de "niña", y, además, es un "personaje fantástico, de figura humana y muy baja estatura, que aparece en cuentos infantiles o leyendas de tradición popular". Otros han definido a las enanas como "Desvíos de la Naturaleza" que causan la risa porque ofrecen lo ridículo.(14) Y algunos como Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* revelan una definición aún más despiadada:

> El enano tiene mucho de monstruosidad, porque Naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas como en los demás monstruos, en el espinazo les dio un nudo. Torcioles en arco las piernas y los brazos, y de todo el cuerpo hizo una reservada abreviatura, reservando tan solamente el cerebro, formando la cabeza en su debida proporción. […] tienen dicha con los Príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad, y para su recreación; siendo en realidad de verdad cosa asquerosa y abominable a cualquier hombre de entendimiento (Covarrubias, 1611: 346-347).

---

(13) *cómico, ca* 1. adj. Perteneciente o relativo a la comedia. 2. adj. Dicho de un actor: Que representa papeles jocosos. 3. adj. Que divierte y hace reír. (RAE). Cómico procede del griego "kômos", que designaba la fiesta de carácter carnavalesco y festivo en honor del dios Dionisios.

(14) López Pinciano en su *Philosophía antigua poética* de 1596, refiriéndose a la comedia, "la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo [...] como un rostro hermoso mueve a admiración, uno muy feo mueve a risa" (Pinciano, 1596: 78).

Para el jesuita Juan Eusebio Nieremberg, al hablar de los enanos y los gigantes en su libro *Curiosa y oculta filosofía*, estos semejantes serían "seres monstruosos que hacían posible que entre demasía y mengua se divisara mejor la hermosura y proporción de lo que es cabal" (Nieremberg, 1643: 91). Por lo que el papel de estas acompañantes bajitas sería el de, en palabras de Bozal, "configurar un negativo de los valores cortesanos, finalmente jocoso, placentero, y como tal, tolerable" (Bozal, 1987: 91).[(15)] Quizá por ello, según Pérez, estos "monstruos" eran "compañeros ideales de los niños reales, que podían sentirlos próximos por su dimensión y carácter juguetón, a la vez que se beneficiaban de su experiencia e inteligencia, casi notables" (Pérez, 1986:11).

Algo que también puede explicar la fama cómica de las enanas es un elemento que subrayaba su alteridad, como era su carácter a menudo foráneo. Lo extranjero encuentra una forma de ser cuando logra ser algo que haga diferencia con la cultura que hay en torno. Ser de fuera, lleva consigo esa fascinación por lo extraño, por lo diferente. Traían una lengua nueva, un juego nuevo, quizá un baile, quizá una canción; un hacer y un decir desconocidos, no vistos, no escuchados. Esto garantiza el entretenimiento. Tenemos bastantes casos de enanas que procedían del extranjero como el de las enanas francesas María Pupe, Catalina Rizo, Mª Catalina Bazán y Genoveva Bazán, o el de las enanas alemanas Catalina de Alter y Mari Bárbola, o el caso de una Enana Sarda.

También reparan en lo diferente, en lo distinto, en lo diverso, los extranjeros que eran invitados a las casas donde se vivía con enanas y gigantas. De nuevo la condesa D'Aunoy refiere a estos juguetes aristocráticos:

> Una enana gorda como un tonel, rechoncha como una seta, vestida de brocado de oro y plata, con largos cabellos que casi le llegan a los pies, entró y se puso de rodillas ante la reina para preguntarle si tenía bien a cenar. […] Sus azafatas acudieron a servirla con su camarera mayor, que tenía un aspecto muy triste […] Éstas se llaman damas de palacio y gastan chapines; pero las pequeñas meninas llevan zapatos bajos del todo. […] presentaron una giganta procedente de las Indias, y en cuanto la vio la hizo retirar porque le daba miedo (a la Reina). Sus damas quisieron que danzara semejante coloso, que sostenía en cada mano una enana que tocaba las castañuelas y la pandereta. Todo era de una fealdad inconcebible (Calleja, 2005: 79).

---

([15]) Declara Bozal que "el bufón no es testimonio de las vanidades del mundo, lo es del infinito poder de quien no se ve afectado por un negativo tan *exacto*, pues sólo el muy poderoso puede burlarse de sí mismo y, sin embargo, no sufrir por ello" (Bozal, 1987: 91).

El caso de la Giganta traída de las Indias plantea otro perfil propio de nuestras protagonistas, un "otro otro", el de otra raza, el extremo, el que viene de las Indias, del Nuevo Mundo. Normalmente el otro suele ser amenazante, pero hay determinados momentos en los que se pierde esa naturaleza inquietante, se diluye lo que produce miedo o temor del que lo observa, porque acaba pasando por un filtro de lo cómico del entretenimiento.

Otro motivo recurrente en el oficio de nuestras enanas y gigantas era el de la locura que a menudo también se usaba como pasatiempo y diversión. Tenemos casos de enanas locas como Bernarda Blasco (Bernardica) o Magdalena Ruiz. Y no sólo eran o se fingían locas para entretener, sino también como vía para expresar lo que otros no podían expresar, era un modo de evitar la censura, gozando del estatuto de "la libertad del loco", lo que les permitía decir la verdad sin temer al castigo, con la condición de expresarse en el tono del chiste, la sátira o la burla (Bouza, 1996: 38).

La enana loca describe la realidad de otra manera, desde el estatuto propio del bufón que da licencia a decir de otra forma, la diversa, la extraña, la rara, esto siempre crea atracción. Magdalena Ruiz gozaba de este estatuto, tenía, según Moragas, "el genio de lo chistoso, la intuición de lo ridículo, la percepción de lo grotesco, la seguridad de lo que hace reír. A veces tiene la conciencia de su inferioridad y la compensa atreviéndose a llegar hasta allí donde no pueden llegar los que juzgan superiores" (Moragas, 1964: 13).

Felipe II se preocupa en su correspondencia del estado de Magdalena Ruiz, la enana, arrodillada, que sujeta dos monillos y en cuya cabeza posa la mano la Infanta Clara Eugenia, hija de Felipe II, en un retrato de la época.[(16)] Se cree que los males de la loca eran por beber (Moreno, 1939: 27). La ebriedad también es otra fuente de creación para nuestros ingenios, pues ese estado transporta fuera de la topografía de la realidad, otra vez "afuera". ¿No es acaso un "loco" un "fuera de sí", alguien con un delirio anacrónico? Se sabe que Magdalena bailaba, quizá con la gracia atípica de una loca o con los vaivenes de una achispada; o puede que como alguien que se finge loca o con una falsa borrachera.

Sumando armas de combate, otro recurso cómico que empleaban para lograr la comicidad y el entretenimiento del séquito real, sería el de mutar incesantemente la

---

([16]) Se trata del Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, fechado entre 1585-1590, citado en el Inventario del Alcázar de 1600 y 1636, de algún discípulo de la Corte de Felipe II, quizá del pintor Alonso Sánchez Coello por del estilo (Pérez, 1986: 64-65).

propia presencia, imitando, caricaturizando, parodiando. "Durante una representación teatral celebrada en Mayo de 1636 en el Buen Retiro, a la que asistió el embajador de Módena Fulvio Testi, un grupo de enanos de ambos sexos, ataviados como los antiguos "reyes y reinas de Castilla", se sentaron a los pies de los solios reales" (Pérez, 1986: 12). También pudieron jugar a través del travestismo, herramienta cómica que aseguraba éxito, según nos habla Carmen Bravo-Villasante en su ya clásico *La mujer vestida de hombre en el Teatro Español (Siglos XVI-XVII)*.

Un caso peculiar en la historia de nuestras "mujeres especiales" es el de Eugenia Martínez Vallejo, "La Monstrua", enana registrada en el Alcázar de Madrid en 1680. Moreno Villa la describe como "enana" pero se trata en realidad de una niña con obesidad mórbida (Masip, 2010: 110) por lo que es llamada algunas veces como "La Giganta" (Bouza, 1996: 50). Carlos III debió quedar impresionado y la mandó retratar por Juan Carreño de Miranda dos veces, una vestida, y otra desnuda disfrazada de Baco. Prodigios como ella se retrataban para dejar testimonio de su extraña apariencia, como hacían con "los animales raros que aparecían en los más apartados lugares del reino o los ejemplares singulares de las cacerías reales" (Pérez, 1986: 9).

Para concluir este estudio, cabe recuperar la presencia de las enanas y las gigantas en la historia de la mujer y su relación con la bufonería escénica y teatral en el Siglo de Oro. Son, sin duda, personajes olvidados por la crítica, que ha considerado la actividad de los bufones, enanos, hombres de placer, como una práctica escénica "menor". Sin embargo no ha sido suficientemente estudiado hasta la fecha y cuando lo ha sido se ha hecho de modo parcial.

Sin embargo, conviene reivindicar el exitoso arte de estas mujeres gracias a su empleo del ingenio y la comicidad. Eran mujeres inteligentes, conscientes en todo momento de lo que hacían, con la parodia como arma, y la sonrisa y la risa como tácticas bajo la manga; tanto en el entretenimiento diario de los reyes y del séquito real, como en sus apariciones en las manifestaciones festivas y teatrales del pueblo.

Nuestras enanas y gigantas eran figuras cómicas que suponían un otro cultural, figuras de alteridad que a su vez estaban reforzadas por su vínculo con otros "otros" culturales; por cuestiones de género, a la mujer; a la deformación natural, enana, giganta, monstrua; a la locura; al carácter foráneo que muchas de ellas tenían. Y a pesar de unir tantos otros culturales no eran figuras amenazantes sino cómicas. Probablemente porque al asociarlas con la diversión y la comicidad, se diluía el posible carácter

amenazante que tuvieran, restando todo miedo e inquietud, y reduciendo toda utilidad al entretenimiento y a hacer reír.

Iban en contra del orden estético en su forma tradicional, es decir, ayudaban a romper los códigos estéticos clásicos. A ellas se sumaban otras *gentes bajas*, es decir, no hidalgas, locos, bufones, hermafroditas, rústicos, hombres de placer, y otros monstruos propios de un zoológico humano o una galería de seres extraordinarios. Eran, en definitiva, las gracias del Siglo de Oro, un espejo donde lo que se veía era el envés de la realidad, la otra cara de la moneda, lo contrario, lo deformado, que en cierta medida transgredía al decoro (*decorum*), y a través de esa dote natural, a través de la peculiar estética y comicidad que representaban, creaban, a la vez, fascinación.

ANEXO

Relación de las treinta y dos enanas y dos gigantas reunidas. Por orden, el año en que están registradas y desarrollaron su labor; también datos del oficio (enana, menina, loca, etc.) y procedencia extranjera.

ENANAS

1565-1605 MADALENA RUIZ, loca y enana (Moreno, 1939: 45; Bouza, 1996: 118; Pérez, 1986: 64-65).

1570-1593 ESTEFANÍA, enana (Moreno, 1939: 96).

1572 DOÑA ANA, enana (Bouza, 1996: 105).

1572 DOÑA LUISA DE CABRERA, enana (Bouza, 1996: 105).

1577 DOÑA LUISA, enana y monja (Moreno, 1939: 111).

1577-1615 DOÑA ELENA FUERTE, enana de los Infantes (Moreno, 1939: 94).

1577-1603 CATALINA DE ALTER, enana, alemana (Moreno, 1939: 90).

1578 DOÑA ANA, enana (Moreno, 1939: 61).

1593DOÑA LUCÍA (Bouza, 1996: 56).

1601-1607 DOÑA SUFÍA, enana y menina (Moreno, 1939: 145).

1615-1637 MARÍA POPE, PUPE, PUPI, enana y criada de Cámara, francesa (Bouza, 151; Moreno 1939: 130-131).

1619-1641 MARÍA G. DE GARNICA, llamada “la Pela”, enana (Moreno, 1939: 124).

1623-1624 DOMINICA, enana (Moreno, 1939: 94).

1624 DOÑA LUISA DE LA CRUZ, enana y monja en la Concepción Francisca (Moreno, 1939: 93).

1631-1677 JUANA DE AUÑÓN, enana, y criada de Cámara (Moreno, 1939: 64-65).

1635-1670 CATALINA RIZO, enana de Cámara, francesa (Moreno, 1939: 138).

1649-1657 VIRGINIA (acaso Virginia de Salvador), enana (Moreno, 1939: 148).

1649 CATALINA DE FINAL, enana (Bouza, 1996: 57; Moreno, 1939: 97).

1650-1658 ANA LEVORT, enana (Moreno, 1939: 107).

1650 ENANA de doña Leonor Pimentel (Moreno, 1939: 95).

1651-1695 MARIBÁRBARA ASQUÍN, enana, alemana (Moreno, 1939: 66; Moragas, 1964: 9; Pérez, 1986: 22).

1652 ANA SELTERÍN, enana (Moreno, 1939: 49).

1660 VIRGILIA DEL SALVADOR, enana (Moreno, 1939: 141).

1675-1702 BERNARDA BLASCO, enana y loca, llamada Bernardica (Moreno, 1939: 50).

1677-1717 ANA BLASCO, enana (Moreno, 1939: 80-81).

1679-1680 DOÑA INÉS FERNÁNDEZ (o simplemente Inés), enana (Moreno, 1939: 104-105).

1680 MARÍA TOQUERO, enana (Moreno, 1939: 50).

1680-1687 MARÍA CATALINA BAZÁN, "La Cato", enana, francesa (Moreno, 1939: 78-79).

1684-1687 GENOVEVA BAZÁN, enana (hermana de la anterior), francesa (Moreno, 1939: 77-78).

1689 LA ENANA SARDA, italiana (Bouza, 57; Moreno, 1939: 142).

1689 ANA o ELENA URRO, enana. Asistía al Cuarto de la Reina (Moreno, 1939: 145).

1680-1691 MARTA (Moreno, 1939: 115).

GIGANTAS

1686 EUGENIA MARTÍNEZ VALLEJO, "La Monstrua" o "La giganta" (Masip, 2010: 110; Bouza, 1996: 50; Moreno, 1939: 117-118).

GIGANTA de las Indias (Calleja, 2005: 79).

BIBLIOGRAFÍA

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX. *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias.* Ediciones El Viso, SEACEX, 2003.

BACCI, Mina, "Lettere inedite di Baccio del Bianco", *Paragone,* N.S. XIV, 157, carta del 3 de marzo de 1656, 1963, p. 74.

BOUZA, Fernando, *Locos, enanos, y hombres de placer en la corte de los Austrias.* Madrid, Colección bolsiTEMAS. Ediciones Temas de Hoy, 1996.

BOZAL, Valeriano, "Monstruos, enanos y bufones", *La Balsa de la Medusa*, nº 1, 1987, 85-92.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el Teatro Español (Siglos XVI-XVII),* Madrid, Revista de Occidente, 1955.

BUERO VALLEJO, Antonio, *Las meninas,* Madrid, Espasa Calpe, 2007.

BUEZO CANALEJO, Catalina, (1992) *El Carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid.* Madrid, Editorial El Avapiés, 1992.

CALLEJA, Seve, *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca del "otro".* Madrid, Ediciones La Torre, 2005.

COVARRUBIAS Orozco, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana, o española,* 1611.

D'AULNOY, Condesa, (1952) *Un viaje por España en 1679,* Madrid, La Nave, 1952.

DEL RÍO PARRA, Elena, *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003.

GAZEAU, A. *Historias de Bufones.* Madrid, Miraguano Ediciones, 1995.

HUERTA CALVO, Javier, (1999) "Aproximación al teatro carnavalesco" en *Teatro y Carnaval en la Edad de Oro*, Madrid, número monográfico de Cuadernos de Teatro Clásico 12, 1999, pp.15-45.

KAPPLER, Claude, (1986) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986.

LOBATO, Mª Luisa, "Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana", *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23, 1999, pp. 79-111.

MASIP, Mª Teresa Concepción, "El niño en la Historia del arte (8). Eugenia Martínez Vallejo, la monstrua. Juan Carreño de Miranda", *Humanidades en pediatría*, Mayo-Agosto 2010, Vol. 34, nº2, Canarias, 2010, pp. 109-113.

MORAGAS, Jerónimo de: "Los bufones de Velazquez", *Medicina e Historia*. Fascículo IV, Noviembre- Diciembre, 1964, pp. 2-15.

MOREAU, Paul: (1885) *Fous et bouffons. Étude physiologique et historique*, París, Baillière et fils, 1885.

MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte española de los Austrias*, México, La Casa de España, 1939.

NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Curiosa y oculta filosofía,* Madrid, Imprenta Real, 1643.

OLEZA, Juan, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral el siglo XVI", en Cuadernos de Filología, III, 1-2 (1981)", pp.9-44, reeditado en J. Oleza (dir.), *Teatro y prácticas scénicas, I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp.9-42

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., GALLEGO, Julián y MENA, Manuela B., *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias. (A propósito del "Retrato de enano" de Juan Van der Hamen),* Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, "Notas sobre la vida de las mujeres en el Real Alcázar". *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 19 (monográfico), Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1997, pp.21-37.

# ESCRITORAS EN LOS MÁRGENES DEL MODERNISMO ANGLOSAJÓN

*Teresa Gibert*
*UNED*

ABSTRACTS
En la historia de la literatura anglonorteamericana constituyen ejemplos paradigmáticos de marginación las escritoras que fueron denostadas, relegadas, ridiculizadas, silenciadas o excluidas por el modernismo clásico. Por el marcado carácter androcéntrico que tuvo este movimiento artístico, durante sus primeras décadas se primaron las cualidades estéticas ligadas al estereotipo de la virilidad al tiempo que se promovió la misoginia. Desde los años 80, la crítica literaria (especialmente la de orientación feminista) está revindicando la aportación de las mujeres al modernismo, consiguiendo así ofrecer una visión mucho más amplia de un fenómeno que ha dejado de interpretarse como un concepto monolítico y en el que actualmente destaca la riqueza conferida por su pluralidad y su heterogeneidad.

The case of the female writers who were relegated, trivialized, ridiculed, silenced, or excluded by high modernism constitutes a paradigmatic example of marginalization in the history of English and American literature. Due to its pervasive androcentric character, for several decades this artistic movement not only privileged the aesthetic qualities related to stereotypes of masculinity, but also promoted misogynist trends. Since the 1980s, a vast body of literary criticism (especially, feminist scholarship) has acknowledged women's crucial contribution to the development of modernism, thus offering a broader approach to a phenomenon which is no longer interpreted monolithically, but reassessed with emphasis placed on the richness of its plurality and heterogeneity.

KEYWORDS
Modernismo, revisión del canon literario, crítica literaria feminista, masculinidad y femineidad.
Modernism, revision of the literary canon, feminist criticism, masculinity and femininity.

I distrust the Feminine in literature
(T. S. Eliot)
I hate intellectual women
(James Joyce)
The female is a chaos
(Ezra Pound)[1]

A lo largo de las últimas décadas se han producido grandes transformaciones que afectan no sólo a la configuración del canon modernista, sino también a las diversas percepciones del modernismo, es decir, a las diferentes formas según las cuales hoy se contempla desde múltiples perspectivas este fenómeno tan complejo. El canon literario modernista no se formó según los criterios de todos cuantos hoy clasificamos dentro de este movimiento artístico, sino en función de las valoraciones de un reducido número de

[1] Carta de Ezra Pound a Marianne Moore fechada el 19-02-1919 (Pound, 1950: 208-211).

modernistas que utilizaron la crítica literaria para promocionar su propias obras creativas y las de los escritores afines a ellos. Estos pocos autores ofrecieron una visión muy restringida del modernismo y dieron la impresión de que se trataba de un fenómeno homogéneo. Actualmente hemos pasado de ese concepto monolítico del modernismo a una visión mucho más amplia, que pone énfasis en la pluralidad y en la heterogeneidad frente a la uniformidad. Por eso cabe hablar de "modernismos" en plural, un término que acuñó Frank Kermode ya en 1968 y que Peter Nicholls utilizó más tarde para dar título a su obra *Modernisms: A Literary Guide* (1995). Siguiendo esta misma línea de insistencia en los conceptos de riqueza y de extraña complejidad, Marianne DeKoven tituló su libro sobre el modernismo *Rich and Strange* (1991), aludiendo así a las dos principales características que la investigadora quiso resaltar en el movimiento.[2]

La voluntad de revisar el fenómeno modernista desde unos nuevos postulados teóricos se refleja en los títulos de publicaciones tales como *Modernism Reconsidered* (Kiely, 1983), *Rereading Modernism* (Rado, 1994), *Refiguring Modernism* (Scott, 1995), *Rethinking Modernism* (Thormählen, 2003) y *Modernism Revisited* (Patea, 2007). El interés que durante varias décadas se centró exclusivamente en unas pocas grandes figuras (Yeats, Pound, Joyce, Eliot y una única mujer, Virginia Woolf) se ha extendido en estos últimos años con la inclusión de otras muchas figuras que habían quedado en un segundo plano. Se están reconsiderando las obras de quienes se habían venido estimando como autores principales y, al mismo tiempo, se están sacando a la luz las de quienes sufrieron marginación o exclusión. Los propios modernistas clásicos defendieron la idea de que el canon literario viene determinado por una autoridad basada en un consenso general que establece una jerarquía de acuerdo con unos valores absolutos, de carácter universal, con objetividad y sin partidismos. Según dicha tesis, los textos literarios tendrían una calidad intrínseca que les permitiría situarse por orden de importancia, de modo que los más valiosos ocuparían un lugar preferente, se difundirían con facilidad y perdurarían, mientras que los de menor calidad irían quedando al margen. Ahora bien, gracias a los análisis que se han venido efectuando sobre los procesos de formación del canon literario, sabemos que determinados textos no han quedado al margen accidentalmente o por carecer de esa supuesta aprobación universal, sino por haber sido marginados según unas estructuras de poder. Se han puesto de relieve las manipulaciones en función de aspectos no siempre estrictamente literarios, sino de otro tipo, como pueden ser los de carácter político o los

[2] El título elegido por DeKoven evoca deliberadamente la canción de Ariel, en la que Shakespeare describe cómo cambia el mar, convirtiéndose en "rico y extraño" por arte de magia (*La Tempestad*, acto 1, escena 2).

económicos. Esto explica que haya textos que, habiendo sido repetidamente leídos, estudiados y citados, hayan pasado a ser atacados y rechazados, o bien a ser relegados y paulatinamente olvidados. A la inversa, puede despertarse o incentivarse el interés hacia unos textos que estaban inéditos o en ediciones agotadas o difícilmente accesibles, sin que el público ni los críticos les prestasen atención.

En la historia de la literatura anglo-norteamericana uno de los ejemplos más claros de una sistemática marginación seguida de una triunfal recuperación es el de las escritoras que fueron desacreditadas, silenciadas o excluidas por el alto modernismo (también denominado modernismo "clásico" u "ortodoxo").[3] Con su carácter marcadamente androcéntrico, el alto modernismo marginó a las mujeres y a todo lo que se construyó como femenino, pues este movimiento artístico fue el fruto de una reacción contra el romanticismo, contra la expresión de las emociones personales, contra el sentimentalismo y, en general, contra todos los valores que habían imperado en el siglo XIX. Los modernistas clásicos reprocharon a sus predecesores, especialmente a los poetas del XIX, el haber "afeminado" la cultura. Los nuevos ideales del modernismo ortodoxo eran: el clasicismo (frente al romanticismo), la fuerza, el vigor, la firmeza, el orden, la exactitud, la objetividad, cualidades todas ellas ligadas al estereotipo de la virilidad. Si observamos la serie de oposiciones binarias objetividad/subjetividad, intelecto/emoción, orden/caos, cultura/naturaleza, fuerza/debilidad, precisión/vaguedad y elitismo/popularidad, comprobaremos que el primer elemento siempre está ligado a la imagen estereotipada de lo masculino, mientras que el segundo se relaciona habitualmente con el estereotipo de lo femenino. Los modernistas clásicos elogiaron el estilo literario que se asociaba con las cualidades típicamente masculinas y defendían la pureza de lo que ellos llamaban la "alta cultura" ("high culture") frente a la "cultura de masas" ("mass culture").[4]

En *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986), el crítico Andreas Huyssen demostró de forma muy convincente cómo, a lo largo del siglo XIX, la cultura de masas se fue asociando con las mujeres y con lo femenino, puesto que de manera reiterada a las masas se las describía en términos de una amenaza femenina cuyo inmenso poder suponía un grave peligro para el futuro de la civilización occidental. Según Huyssen, la estética modernista fue una reacción contra esa cultura popular y a favor de una cultura elitista, propia de un reducido grupo de intelectuales que eran capaces

---

[3] Los términos "high modernism", "classic modernism" y "orthodox modernism" suelen utilizarse como sinónimos.
[4] Rita Felski ha estudiado detalladamente la identificación de la modernidad con la masculinidad en *The Gender of Modernity*.

de identificar las alusiones y de disfrutar interpretando textos crípticos, al tiempo que despreciaban el sentimentalismo y las formas de expresión directas y sencillas que atraían a las masas. Es un hecho histórico indiscutible el que la cultura popular del siglo XIX estuvo dominada por unas escritoras que coparon el mercado editorial con sus novelas. Las profesoras Sandra Gilbert y Susan Gubar parten de esta supremacía comercial de las mujeres para formular sus teorías sobre la misoginia de los escritores modernistas varones. En los tres volúmenes de *No Man's Land*, Gilbert y Gubar explican los detalles de cómo los padres del modernismo se habrían sentido amenazados por la emancipación social de las mujeres y por el éxito comercial de las escritoras; en consecuencia, habrían reaccionado en su contra, silenciándolas o desprestigiándolas.[5]

Cabe mencionar algunos de los abundantes ejemplos de misoginia por parte de los escritores modernistas. Wyndham Lewis abordó con virulencia este polémico tema cuando inició uno de los ensayos de su libro *Men without Art* anunciando explícitamente su intención de "atravesar la espinosa región del feminismo, o del sentimiento femenino militante" sobre las espaldas de Virginia Woolf.[6] Para alcanzar su objetivo, dirigió un ataque lleno de sarcasmo contra la escritora, a la que acusó de haber plagiado a James Joyce, cuyo "vigor realista" ensalzó.[7] Lewis menospreció *Mrs. Dalloway*, tachando a esta novela de ser "una especie de imitación estudiantil"[8] del *Ulysses* de Joyce, que elevó a la categoría de "obra maestra".[9] Además, la forma que tuvo Lewis de insultar a Marcel Proust y a sus seguidores fue compararlos con "solteronas",[10] al tiempo que ridiculizó a otros escritores varones (concretamente a Oscar Wilde y a Lytton Strachey) despreciándolos también por considerar que poseían mentes femeninas. En el último párrafo de su ensayo, Lewis denostó el "papel que ha ejercido la mente femenina – así

---

[5] "A reaction-formation against the rise of literary women became not just a theme in modern writing but a motive for modernism" (Gilbert and Gubar, 1988: 156).

[6] "In the present chapter I am compelled, however, to traverse the thorny region of feminism, or of militant feminine feeling. I have chosen the back of Mrs. Woolf – if I can put it in this inelegant way – to transport me across it" (Lewis, 1934: 132).

[7] "In our local exponents of this method there is none of the realistic vigour of Mr. Joyce, though often the incidents in the local 'masterpieces' are exact and puerile copies of the scenes in his Dublin drama (cf. the Viceroy's progress through Dublin in *Ulysses* with the Queen's progress through London in *Mrs. Dalloway* – the latter is a sort of undergraduate imitation of the former, winding up with a smoke-writing in the sky, a pathetic 'crib' of the fire work display and the rocket that is the culmination of Mr. Bloom's beach-ecstasy)" (Lewis, 1934: 139).

[8] "a sort of undergraduate imitation" (Lewis, 1934: 139).

[9] "But here, doubtless, Mrs. Woolf is merely confusing the becoming pallor, and certain untidiness of some of her own pretty salon pieces with that of Joyce's masterpiece (indeed that masterpiece is implicated and confused with her own pieces in more ways than one, and more palpable than this, but into that it is not necessary to enter here)" (1934: 137).

[10] "A little old-maidish are the Prousts and the sub-Prousts, I think" (Lewis, 1934: 139).

como mentes profundamente afeminadas, aunque no sean de mujeres – al erigir nuestros criterios actuales”[11] y concluyó expresando su esperanza en que una próxima inversión del sistema de valores pusiese fin a la decadencia que durante quince años le había obligado a vivir en una atmósfera sofocante.[12] Las palabras de Wyndham Lewis constituyen una inequívoca expresión de enojo ante lo que él percibía como una denigrante feminización de la literatura, un tema que también obsesionaba a otros modernistas que no se atrevían a exponer su misoginia ni públicamente, ni con tanta vehemencia.

Aunque T. S. Eliot era muy cuidadoso cuando se expresaba en público, el primer volumen de su correspondencia privada contiene numerosos ejemplos concretos de misoginia que resultan especialmente significativos para comprender su actitud hacia la feminización de la literatura.[13] En 1915 el joven autor dirige una carta a su amigo Ezra Pound en la que le advierte que es imprudente mofarse de la monopolización de la literatura por parte de las mujeres.[14] En 1917 Eliot explica a su padre la política editorial que está llevando a cabo en *The Egoist*: “Lucho por mantener la escritura tanto como sea posible en manos Masculinas, pues desconfío de lo Femenino en la literatura”.[15] Curiosamente, Eliot se estaba refiriendo a una revista creada para defender los derechos de las mujeres que en aquella época eran ante todo los relativos al sufragio universal. En un principio la revista se llamó *The Freewoman* (noviembre 1911 - octubre 1912) y en la siguiente etapa se modificó ligeramente su título, pasando a ser *The New Freewoman* (junio 1913 - diciembre 1913).[16] Sin embargo, a partir de enero 1914 se convirtió en *The Egoist*, en homenaje al egoísmo dialéctico de Max Stirner, autor del libro publicado en Londres en 1912 como *The Ego and His Own* y cuyo título en inglés representa una desafortunada traducción del original alemán, puesto que filósofo no utilizó la palabra “ego” en *Der Einzige und Sein Eigentum* (1844). Fue Ezra Pound quien presionó

---

[11] “It has been with considerable shaking in my shoes, and a feeling of treading upon a carpet of eggs, that I have taken the cow by the horns in this chapter, and broached the subject of the part that the feminine mind has played – and minds as well, deeply feminized, not technically on the distaff side – in the erection of our present criteria. For fifteen years I have subsisted in this to me suffocating atmosphere” (Lewis, 1934: 140).

[12] “There is, to judge from all the signs, a good chance that a reversal of these values – the values of decay – is at hand” (Lewis, 1934: 140).

[13] Para un análisis más detallado sobre la correspondencia privada del autor, véase el artículo de Teresa Gibert (1992). Sobre la actitud de Eliot hacia las mujeres y la feminización de la literatura, véanse los ensayos de Teresa Gibert (1988, 1994, 1995 y 2001).

[14] “Of course, it is imprudent to sneer at the monopolisation of literature by women” (Eliot, 1988: 96).

[15] “I struggle to keep the writing as much as possible in Male hands, as I distrust the Feminine in literature” (Eliot, 1988: 204).

[16] La publicación periódica anunciada inicialmente como “A Weekly Feminist Review” se convirtió en “A Weekly Humanist Review” en mayo de 1912 y en “An Individualist Review” en junio de 1913.

insistentemente a Harriet Weaver y a Dora Marsden para que cambiaran el nombre de la revista hasta consiguió imponer su voluntad con el apoyo de varios amigos.[17] El contraste entre ambos títulos nos evoca la dicotomía feminidad/masculinidad e ilustra perfectamente el cambio de orientación que sufrió la revista cuando las mujeres cedieron el control de *The New Freewoman* a los dos grupos de hombres que, liderados por Ezra Pound y por Richard Aldington respectivamente, pasaron a dominar *The Egoist*.[18]

Al comenzar a trabajar en *The Egoist*, Eliot escribió a su madre que el puesto de director no le daría mucho dinero, pero que le añadiría prestigio. Esta carta revela cómo Eliot se ve a sí mismo en relación con Harriet Weaver y Dora Marsden, a las que califica de solteronas. Además, se percibe un aire de ingenua superioridad en la siguiente frase acerca de la revista: "En la actualidad está siendo dirigida principalmente por solteronas, y yo puedo ejercer una influencia beneficiosa".[19] Lo cierto es que las mujeres siguieron teniendo cabida en *The Egoist*, pero la publicación perdió el tono de militancia feminista de sus orígenes. Resulta significativo que en la presentación de *The New Freewoman* la escritora Rebecca West mencionara únicamente el término "feminismo" al referirse a los "movimientos modernos" que la revista estaba destinada a estimular. Sin embargo, al anunciar a los lectores el segundo y definitivo cambio de título, Dora Marsden ni siquiera citó la palabra "feminismo", presagiando así la desaparición de los ideales feministas en el programa de la revista. Hoy vemos con claridad el contraste entre las actitudes de Dora Marsden y Rebecca West. La primera aceptó el cambio de título, creyendo que el término "egoist" era neutro y que el inicio de la Primera Guerra Mundial suponía el fin de la etapa feminista.[20] En cambio, Rebecca West pronto se dio cuenta del giro que tomaba la revista y dejó de colaborar en ella. Incluso tuvo el gesto de devolver el último cheque con sus honorarios de un año que le había enviado Harriet Shaw Weaver (Scott, 1995, vol. 1: 47).

La crítica literaria, especialmente la de orientación feminista, está reivindicando las aportaciones de las mujeres al modernismo, tanto mediante la producción de sus propias obras literarias como bajo la forma más amplia de su apoyo global al movimiento.

---

[17] Sobre el complejo análisis de las relaciones entre feminismo y modernismo realizado por Dora Marsden en *The Egoist*, véase el ensayo de Andrew Thacker (1993).

[18] El lanzamiento del perfume francés llamado "Égoïste" en 1990 estuvo precedido por un estudio de mercado que realizó la casa Chanel según el cual "égoïste" fue la palabra que un mayor número de consumidores potenciales asociaron con el hombre y lo masculino. De hecho, el perfume que previamente se había llamado "Bois Noir" se sigue anunciando actualmente como "unmistakably masculine", "ultra-masculine" y "a brilliant meeting of energy and masculinity".

[19] "At present it is run mostly by old maids, and I may be a beneficial influence" (Eliot, 1988: 179).

[20] "The War ... has brought the wordy contest about Women's Rights to an abrupt finish, and only a few sympathetic words remain to be spoken over the feminist corpse" (Marsden, 1914: 361).

Ciertamente, escasa atención recibieron las mujeres que asumieron labores de mecenazgo, patrocinaron publicaciones de modo altruista, resolvieron innumerables problemas materiales de los escritores varones, les dieron consejos certeros y se encargaron de tareas ingratas (por ejemplo, la corrección de pruebas de imprenta), a menudo sin recibir ni siquiera un mínimo reconocimiento por parte de los hombres a los que ayudaron. Uno de los ejemplos más ilustrativos en este sentido es el de la ingratitud de James Joyce hacia Sylvia Beach, que había editado *Ulysses* y que había auxiliado al escritor en una de las etapas más difíciles de su vida.[21] En efecto, inicialmente Joyce fue incapaz de publicar su *Ulysses* como un libro completo en un país anglófono, pues solo consiguió que apareciesen algunos capítulos en dos revistas que sobrevivían bajo los auspicios de mujeres: *The Little Review* (fundada y dirigida por Margaret Anderson) y *The Egoist* (financiada por Harriet Shaw Weaver). La novela por fin vio la luz en un solo volumen en París, concretamente en la librería "Shakespeare and Company", propiedad de Sylvia Beach, gracias al empeño y el gran sacrificio personal de esta mujer carismática, que fue muy generosa con los jóvenes artistas, a quienes dio hospitalidad, siempre impulsada por el deseo de promover la innovación en el campo de las letras. Virginia Woolf calculó que se necesitarían dos años de trabajo de una sola persona para componer el libro en una imprenta; ahora bien, por entonces Woolf no podía prever que el esfuerzo iba a ser mucho mayor, pues Joyce modificaba el texto cada vez que corregía las pruebas. Como Sylvia Beach dio órdenes a la imprenta de que facilitaran al autor tantas pruebas como éste quisiese, la publicación que estaba prevista para agosto de 1921 se aplazó hasta febrero de 1922. El retraso provocó las protestas de los suscriptores que hacían llegar sus quejas a Beach, inquebrantable defensora de Joyce. Después de haber invertido tanto en una empresa tan arriesgada, Beach casi se arruinó económicamente cuando Joyce (que le había escrito una carta de agradecimiento aparentemente sincero) la traicionó firmando un contrato con otra editorial para publicar de nuevo su obra en octubre de ese mismo año y venderla a un precio mucho menor que el de la primera edición, con la cual Beach se había endeudado.

La relación de Joyce con las mujeres presenta una ambivalencia parecida a la que mostró Eliot. Por una parte, Joyce reconoció que a lo largo de su vida las mujeres habían sido quienes le habían ayudado de forma más activa, refiriéndose a Harriet Shaw

---

[21] El propio Stephen Spender, en su reseña de los volúmenes segundo y tercero de la correspondencia de Joyce, comentó: "In many of the early letters the reader may feel sometimes repelled by Joyce's cold-blooded use of other people, his self-absorption in tasks to which he was willing to sacrifice everyone and his ingratitude to Sylvia Beach" (1966).

Weaver, Dora Marsden, Sylvia Beach, Margaret Anderson y Jane Heap.[22] Pero, por otra parte, escribió a Mary Colum: "Odio a las mujeres intelectuales",[23] ofreciendo así una de sus típicas muestras de misoginia, que se suma a los numerosos comentarios groseros que realizó acerca de unas mujeres que le alentaron y ayudaron económicamente, pero a quienes maltrató con un egoísmo permanente y una crueldad extrema. Tanto Bonnie Kime Scott (1984) como Katherine Mullin (2003) han analizado con detalle la conexión de Joyce con el feminismo, una vinculación llena de paradojas.[24]

Las relaciones entre los escritores modernistas quedan reflejadas gráficamente a través de la red que diseñó Bonnie Kime Scott en *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* (1990), un volumen editado con la ayuda de dieciocho colaboradores. En la introducción de esta imponente antología crítica, Scott anunció su voluntad de abordar el modernismo desde una nueva perspectiva, por lo cual rechazó de manera explícita cualquier orden jerárquico y adoptó, en cambio, un orden alfabético que se inicia con Djuna Barnes en el primer capítulo y acaba con Virginia Woolf en el último. En el gráfico, que Scott llama "A Tangled Mesh of Modernists", la editora de la antología mantiene el orden alfabético utilizado para organizar los capítulos. Comienza en la parte superior con Barnes y, girando hacia la izquierda en el sentido contrario a las manecillas del reloj, llega hasta Woolf, que ocupa el vértice más alto. Scott traza unas líneas para indicar las conexiones entre los 26 modernistas representados en la antología cuyos nombres aparecen escritos con letras mayúsculas. También figuran otros nombres, con letras minúsculas, que corresponden a escritores y editores mencionados en el volumen por haberse relacionado con algunos de los 26, pero a los que no se les dedica una sección completa. Esta selección, basada en una decisión personal de la editora de la antología, nos induce a replantearnos la cuestión de qué autores debemos incluir en el movimiento modernista. Por ejemplo, se puede contemplar el caso de Yeats, convertido a su pesar en uno de los grandes modernistas por parte de ciertos estudiosos, pero no considerado como tal a juicio de otros muchos.[25] La prueba de que Scott no ve en Yeats a un auténtico integrante del movimiento modernista estriba en que el nombre del poeta aparece en la red con letras minúsculas y no se le consagra ninguna de las 26 secciones del volumen.

---

[22] "Throughout my life women have been my most active helpers" (palabras de Joyce citadas por Ellmann, 1959: 634).
[23] "I hate intellectual women" (palabras de Joyce acerca de Gertrude Stein citadas por Ellmann, 1959: 529).
[24] Kelly Anspaugh (1994) discrepa de las tesis expresadas por Scott (1984) con respecto a Joyce.
[25] En 1886 Yeats utilizó el término "moderno" como algo negativo. Además, le disgustaba la poesía inspirada por un mundo basado en la tecnología y compuesto esencialmente por masas urbanas.

De los 26 escritores cuyos nombres figuran en letras mayúsculas y cuya producción está representada en la antología, 5 son hombres y 21 son mujeres. Scott explica la principal razón que ha conducido a semejante resultado: a partir de mediados del siglo XX, se impuso una visión masculina del modernismo, según la cual se estableció como paradigma la obra de unos cuantos hombres, frente a los cuales las mujeres quedaron postergadas. Desde los años 80 fueron creciendo unas corrientes de pensamiento que reivindicaron la obra de estas mujeres, sin omitir en su investigación a las de los hombres, aunque sin dedicarles la atención privilegiada de la que habían venido disfrutando. Tras largos años desplegando un interés casi exclusivo por los padres del modernismo, por fin llegó la hora de ocuparse también de las madres del movimiento.

En 1995, Scott publicó una nueva obra en dos volúmenes: *Refiguring Modernism*. En el primero, subtitulado *The Women of 1928*, reprodujo la red que había utilizado en *The Gender of Modernism*, "A Tangled Mesh of Modernists", y la contrastó con otra, que denominó "A Triple Web of Attachments" (1995: XXIII y XXV). En el centro de la nueva red aparecen Djuna Barnes, Rebecca West y Virginia Woolf. Alrededor, hay un gran número de escritores con los que las tres se relacionaron desde el punto de vista literario, aunque en ocasiones con una gran distancia cronológica (obsérvese, por ejemplo, la relación de Virginia Woolf con Sófocles y con Blake). A las tres escritoras que están en el centro del gráfico Scott las llama "las mujeres de 1928", en contraposición con "los hombres de 1914" (Pound, Joyce, Eliot y Lewis), la frase acuñada por el propio Wyndham Lewis en su autobiografía, *Blasting and Bombardiering*.[26] Scott dedica el primer volumen de *Refiguring Modernism* a estas tres escritoras, comparando sus obras no solo entre sí, sino también con las de otras escritoras y escritores contemporáneos suyos, y muy especialmente con Pound, Joyce y Eliot.

Además de ser objeto de estudio en obras específicas sobre el modernismo, cada vez con mayor frecuencia las escritoras modernistas figuran en obras temáticas, entre las cuales merecen especial atención las que versan sobre la guerra como tema literario de los años 20. Dorothy Goldman, en su estudio *Women Writers and the Great War* (1995), analiza las obras que escribieron algunas mujeres sobre sus experiencias de la Primera Guerra Mundial y que fueron desestimadas por carecer de la autoridad que les hubiera conferido el haber participado activamente en la lucha armada. La labor de las mujeres en este campo ha sido postergada, dando por supuesto que solo los hombres tenían un

[26] "I call us here 'the Men of 1914'" (Lewis, 1967: 249). En cambio, Scott elige 1928 por haber sido un año de gran productividad para Woolf, West y Barnes (1995, vol. 1: XXXVII).

conocimiento directo y auténtico de la guerra. Paradójicamente, se aceptaron mejor ciertas obras sobre la guerra escritas por hombres que nunca pisaron el frente que las obras de mujeres que sí estuvieron en medio del combate, trabajando como reporteras, como enfermeras, o como conductoras de ambulancias. Por ejemplo, May Sinclair reflejó tanto en verso como en prosa sus experiencias como voluntaria conduciendo ambulancias para atender a los soldados belgas en Flandes durante unas semanas del año 1914. Las aportaciones de Sinclair al movimiento modernista no fueron suficientemente reconocidas por parte de sus contemporáneos a pesar de que fue una escritora profesional que publicó poemas, novelas, relatos breves y ensayos críticos, además de acuñar el término literario "stream of consciousness".

Además de marginar la producción literaria de las mujeres que trataron temas supuestamente ajenos a la experiencia femenina, hubo otras formas de discriminación. Muchas de las escritoras modernistas han recibido elogios solamente por su habilidad técnica, mientras que se ignoraba el contenido ideológico de sus obras. Desde los años 80 la crítica feminista ha venido revisando las interpretaciones que hasta entonces se habían centrado exclusivamente en el estilo, sin prestar atención a los contenidos. Marianne DeKoven, en *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*, explica cómo en el caso de los escritores varones se han tenido en cuenta las implicaciones progresistas e incluso revolucionarias que conllevan algunas innovaciones formales, tales como la pluralidad de perspectivas (frente al uso del punto de vista único), la multiplicidad, la indeterminación y la fragmentación. Sin embargo, en el caso de las escritoras tales implicaciones a menudo han pasado inadvertidas porque la crítica se ha limitado a alabar la destreza técnica, sin detenerse a resaltar la importancia de las ideas expresadas.

De la extensa bibliografía que se ha venido publicando a lo largo de las últimas décadas sobre las escritoras modernistas, destaca el libro de Shari Benstock, *Women of the Left Bank* (1986), centrado en las autoras anglófonas que entre los años 1910 y 1940 vivieron en París, donde encontraron un ambiente propicio para la creación artística. El título del estudio de Benstock, "the left bank" (en francés "la rive gauche"), hace referencia a la situación geográfica de sus casas y librerías, al sur del río Sena, una zona en la que se concentraban los intelectuales progresistas en el París de entreguerras. Shari Benstock contrasta dos tertulias en salones artísticos de características opuestas, la de Natalie Barney, una mujer que quedó anclada en el mundo de finales del siglo XIX, y la de Gertrude Stein, que rechazó los valores del siglo XIX y se interesó por los del XX. Demostrado está el entusiasmo con el que Stein adquirió cuadros de Matisse, Cézanne,

Braque y Picasso, con quien entabló una gran amistad. Mientras que la obra de Natalie Barney ha recibido una atención crítica limitada y en general poco favorable (su escritura se suele considerar demasiado fácil y llena de clichés), la producción literaria de Gertrude Stein está siendo objeto de un análisis exhaustivo que ya ha conseguido poner de relieve hasta qué punto había sido infravalorada. En particular, los escritos de Stein están siendo comparados con los de Joyce, hacia quien ella sentía una gran aversión.

También con Joyce se ha venido comparando a Djuna Barnes, aunque en este caso les unía una gran amistad y una relación de respeto mutuo, semejante al que T. S. Eliot manifestó hacia esta brillante escritora. Conocer las relaciones personales entre los escritores modernistas es imprescindible para comprender el desarrollo de dicho movimiento artístico. Las memorias y las cartas inéditas que se van haciendo públicas revelan tensiones y discrepancias, pero también reflejan la colaboración entre estos autores. La ayuda mutua fue esencial para que los escritores vanguardistas se dieran a conocer lanzando al mercado unas obras poco rentables económicamente. En *(Alternative) Literary Publishing* (1984), Sally Dennison ha estudiado cómo cinco autores diferentes (T. S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce, Anaïs Nin y Vladimir Nabokov) consiguieron publicar al margen de la gran industria de las editoriales comerciales, que no solían aceptar unas obras imposibles de vender con rapidez y a gran escala. Gracias a Eliot, Djuna Barnes logró publicar *Nightwood*, una novela que había sido rechazada por varias editoriales norteamericanas. La versión de *Nightwood* que apareció en Londres en 1936 y en Nueva York el año siguiente fue editada por T. S. Eliot, cuya intervención sigue siendo muy controvertida, a pesar de que en 1995 se despejaron muchas dudas con la edición crítica que presentó Cheryl Plumb basándose en la versión original y añadiendo algunos borradores relacionados con la novela.[27] Ciertamente, Eliot la redujo en extensión y suprimió fragmentos referidos al tema homosexual. El papel de Eliot en la elaboración de *The Antiphon* es otro capítulo polémico, pues recomendó a la autora que eliminara ciertas escenas (especialmente en el segundo acto, en el que un padre intenta violar a su hija) con lo cual el drama perdió coherencia. En definitiva, al tratar de aconsejar a Djuna Barnes, Eliot estaba aplicando los mismos criterios que empleaba con su propia producción literaria y estaba mostrando una vez más que el deseo de borrar los elementos autobiográficos de sus poemas y de sus obras de teatro constituía una auténtica obsesión para él. Ha de tenerse en cuenta que la poesía de Eliot, presentada inicialmente como un

[27] Véase el resumen de la comunicación presentada por Timothy Materer (2013) en el congreso de la American Literature Association celebrado en Boston en mayo de 2013.

auténtico paradigma de la objetividad e impersonalidad modernistas, luego ha sido interpretada como una pura expresión de la personalidad subjetiva de su autor, de sus inquietudes íntimas y de sus emociones personales. Esta nueva interpretación de la poesía eliotiana se encuentra en línea con las palabras del autor que su segunda esposa puso como epígrafe en la edición facsímil de *The Waste Land*.[28]

En cuanto a la expresión de los sentimientos por parte de los escritores modernistas (tanto de los hombres como de las mujeres), Suzanne Clark, en *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word*, analiza el modo en que las corrientes preponderantes dentro del modernismo rechazaron el discurso sentimental típicamente asociado con las mujeres. Señala que hubo una reacción contra la retórica sentimental cuyos efectos todavía hoy perduran en la crítica literaria, pues el sentimentalismo se nos presenta como algo negativo que los escritores deben evitar a toda costa. Desde una perspectiva teórica feminista, Clark analiza los escritos de las autoras modernistas buscando en ellos los efectos de tal rechazo y las estrategias que ellas emplearon para recuperar los vínculos con la identidad emocional (1991: 13). Clark observa que todo discurso ejerce un impacto sobre las emociones y que la objetividad de los textos es falsa. Las escritoras se encontraban ante un dilema: querían que las tomaran en serio como intelectuales vanguardistas, pero al mismo tiempo necesitaban expresar sus emociones personales; no deseaban renunciar a ellas, del mismo modo que los hombres tampoco lo estaban haciendo. Clark opina que, en realidad, lo que hizo el modernismo al tratar de suprimir el sentimentalismo fue marginar los escritos de las mujeres, por considerar que ellas eran incapaces de evitarlo.

En *Impressionist Subjects: Gender, Interiority, and Modernist Fiction in England* (2000), Tamar Katz pone de relieve la obsesión del modernismo con la idea de la feminidad o lo que se dio en llamar la "mente femenina". Katz insiste en la importancia que lo femenino tuvo tanto para los escritores varones como para las escritoras, tanto para los conservadores como para los progresistas, tanto para quienes deseaban mantener el orden establecido como para quienes preferían la anarquía. Paradójicamente, los escritores que propugnaban una autoridad literaria masculina veían cómo sus propios experimentos narrativos con los que ellos pretendían romper con las técnicas realistas se encontraban estrechamente ligados a la exploración de la

---

[28] "Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling" (Eliot, 1971: p. 1).

subjetividad que ellos mismos calificaban de femenina. Ahí radica la mayor contradicción del alto modernismo, que denigraba la feminidad y simultáneamente la convertía en su principal objeto de deseo.

BIBLIOGRAFÍA


Anspaugh, Kelly. "Blasting the Bombardier: Another Look at Lewis, Joyce, and Woolf." *Twentieth Century Literature*, 40.3 (Fall 1994), pp. 365-78.

Clark, Suzanne, *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

DeKoven, Marianne, *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Dennison, Sally, *(Alternative) Literary Publishing: Five Modern Stories*, Iowa City, University of Iowa Press, 1984.

Eliot, T. S., *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot, London, Faber, 1971.

—, *The Letters of T. S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, vol. I, London, Faber, 1988.

Ellmann, Richard, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1959.

Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995.

Francis, Elizabeth, *The Secret Treachery of Words: Feminism and Modernism in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

Gibert, Teresa, "La mujer en la poesía de T. S. Eliot", *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Zaragoza, Librería General, 1988, pp. 331-38.

—, "'He Do the Police in Different Voices': Las cartas de T. S. Eliot", *Revista de Filología*, 8 (1992), pp. 435-46.

—, "T. S. Eliot on Women: Women on T. S. Eliot", *T. S. Eliot at the Turn of the Century*, ed. Marianne Thormählen, Lund, Lund University Press, 1994, pp. 105-19.

—, "T. S. Eliot and Feminism", *ES: Revista de Filología Inglesa*, 19 (1995), pp. 61-71.

—, "T. S. Eliot and the Feminist Revision of the Modern(ist) Canon", *T. S. Eliot and Our Turning World*, ed. Jewel Spears Brooker, Houndmills and London, Macmillan, 2001; New York, St. Martin's Press, 2001, pp. 191-202.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 1: The War of the Words*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

—, *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 2: Sexchanges*, New Haven and London, Yale University Press, 1989.

—, *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 3: Letters from the Front*, New Haven & London, Yale University Press, 1994.

Goldman, Dorothy, *Women Writers and the Great War*, New York, Twayne, 1995.

Griffin, Gabrielle, ed., *Difference in View: Women and Modernism*, London, Taylor and Francis, 1994.

Huyssen, Andreas, “Mass Culture as Woman: Modernism’s Other”, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, London, Macmillan, 1986, pp. 44-62.

Katz, Tamar, *Impressionist Subjects: Gender, Interiority, and Modernist Fiction in England*, Champagne-Urbana, University of Illinois Press, 2000.

Kermode, Frank, “Modernisms”, *Continuities*, London, Routledge and Kegan Paul, 1968, pp. 1-27.

Kiely, Robert, ed., *Modernism Reconsidered*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.

Lewis, Wyndham, “Virginia Woolf: ‘Mind’ and ‘Matter’ on the Plane of a Literary Controversy”, *Men without Art*, London, Cassell, 1934, pp. 131-140.

—, *Blasting and Bombardiering* (1937), Berkeley, University of California Press, 1967.

Marsden, Dora, “Women’s Rights”, *The Egoist,* 1 October 1914, p. 361.

Materer, Timothy, “‘The Anatomy of Night’ in Eliot’s ‘Burnt Norton’ and Djuna Barnes’s *Nightwood*”, *Time Present. The Newsletter of the T. S. Eliot Society*, 80 (Summer 2013), p. 19.

Miller, Jane Eldridge, *Rebel Women: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*, London, Virago, 1994.

Mullin, Katherine, *James Joyce, Sexuality and Social Purity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Nicholls, Peter, *Modernisms: A Literary Guide*, London, Macmillan, 1995.

Patea, Viorica, and Paul Scott Derrick, ed., *Modernism Revisited: Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

Pound, Ezra, *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941*, ed. D. D. Paige, New York, Harcourt, 1950.

Rado, Lisa, ed., *Rereading Modernism: New Directions in Feminist Criticism*, New York, Garland Publishing, 1994.

Scholes, Robert, *Paradoxy of Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2006.

Scott, Bonnie Kime, *Joyce and Feminism*, Brighton, The Harvester Press, 1984.

—, ed. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

—, *Refiguring Modernism. Volume 1: The Women of 1928*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

—, *Refiguring Modernism. Volume 2: Postmodernist Feminist Readings of Woolf, West, and Barnes*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

Spender, Stephen. "Self-Portrait of the Artist", *The New York Times*, 18 December 1966. Internet. 06-08-13.
http://www.nytimes.com/books/00/01/09/specials/joyce-moreletters.html

Thacker, Andrew, "Dora Marsden and *The Egoist:* 'Our War Is With Words'", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 2.36 (1993), pp. 179-180.

Thormählen, Marianne, ed., *Rethinking Modernism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.

# EL MITO DE LA MUJER SUFRIDA EN *DOÑA BÁRBARA* DE RÓMULO GALLEGOS

*María Angélica Giordano Paredes*

*UNED*

ABSTRACTS

La mujer que aparece en las novelas hispanoamericanas es siempre la víctima de la voluntad masculina que se impone con violencia sobre ella, segregándola a un nivel de sumisión y apagada resignación. Y, a causa de este sufrimiento, las mujeres se vuelven invulnerables, impasibles y estoicas. Sólo la maternidad puede aplacar en ellas el enorme furor que enloquece sus ánimos; y la mujer que se resiste a este hecho se convierte inevitablemente en una mujer malvada y atroz que aúna las mismas características del macho. Así, su comportamiento pierde el encanto de la femineidad para convertirse en una hombruna terrificante. Este es el caso del mejor personaje femenino creado por Rómulo Gallegos, Doña Bárbara, y de otras novelas hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XX. De este modo Gallegos exalta la hombría del macho, no el poder de la mujer al igualarse al hombre.

The woman who appears in the Spanish American novels is always the victim of male desire violently imposed on it, separating it to a level of submission and resignation off. And, because of this suffering, women become invulnerable, impassive and stoic. Only motherhood can placate them the huge furor mad their minds and the woman who resists this fact inevitably becomes an evil woman and atrocious that combines the same features of the male. Thus, their behavior loses the charm of femininity to become a mannish terrificante. This is the case of the best female character created by Romulo Gallegos, Dona Barbara, and other Latin American novels of the first half of the twentieth century. Gallegos Thus exalts manhood of the male, not the power of women to be equal to men.

KEYWORDS

Víctima, sumisión, resignación, invulnerable, macho.

Victim, submission, resignation, invulnerable, male.

Gallegos elige a una mujer como representante y símbolo de la barbarie. Doña Bárbara, como su nombre lo indica, es la misma tierra devoradora de hombres. Es el resultado y la víctima del ambiente que la circunda, esa llanura que hace que una ingenua guaricha[1] se convierta a su vez en violencia y se mantenga inmutable en los designios del destino. Los síntomas de la barbarie se manifiestan en diferentes aspectos, entre ellos el caciquismo, el machismo, el odio y la venganza entre familias que se exterminan sin compasión y la incultura estacionaria que dura desde siglos. De esta

[1] De origen cumanagoto cuyo significado es mujer joven y soltera. Mestiza de blanco con indio.

manera doña Bárbara, para no sucumbir ante la barbarie, entra en simbiosis con la naturaleza salvaje hasta embrutecerse, perder la compasión, deshacerse paulatinamente de su femineidad y convertirse en el cacique del Arauca. Su comportamiento es muy similar al del macho y llega a representar el machismo en versión femenina, a través del mito de la mujer sufrida, en el que como consecuencia del sufrimiento y la sumisión las mujeres se vuelven como los hombres. Desde el momento en que rechaza la maternidad, su única salvación, se convierte en un verdadero macho: enlaza el ganado, gobierna gran parte de la llanura como un verdadero caudillo y decide el destino y la vida de los demás que considera sometidos a ella, a su poder, a su prepotencia y a su fuerza devoradora. En esa tierra salvaje y en ese tipo de sociedad que todavía no conocía los bálsamos de la civilización, las mujeres sucumbían ante la atrocidad del machismo y la ignorancia perdida en supersticiones y analfabetismo. Gallegos nos muestra el llano venezolano completamente barbarizado, y sobre esas tierras los hombres, bestializados por las faenas rudas y primitivas, desamparados en la infinidad de las sabanas y, a cada paso, amenazados por la muerte. Estos hombres conviven con el peligro y con la muerte misma en sus lúgubres destinos de fatigosa sobrevivencia, sin esperanzas de escapar a los terribles caprichos de la naturaleza, la tierra devoradora, con la que doña Bárbara decide compenetrarse para exterminar su fragilidad femenina y vengarse del macho adquiriendo sus mismas características, pero en realidad igualándose al hombre solo consigue seguir siendo inferior y sucumbe ante el sufrimiento de la femineidad perdida.

En la literatura hispanoamericana ningún escritor ha asignado a la mujer un papel tan importante como el que le otorga Rómulo Gallegos[2], quien cree profundamente en la función que ésta cumple en la sociedad americana. En su mejor novela siente la necesidad de encarnar en una mujer todas las fuerzas positivas y negativas de la naturaleza. Quien mejor que una mujer devoradora de hombres para personificar alegóricamente a la diosa procreadora y destructora de vidas, en la relación mitológica Gea-naturaleza/Doña Bárbara-naturaleza, donde la sensualidad de la hembra bravía refleja en sus movimientos despóticos la ferocidad devastante de la tierra bárbara. Y que mejor nombre que el de una mujer, Bárbara, para simbolizar la barbarie del paisaje llanero.

La mujer que aparece en las novelas hispanoamericanas es siempre la víctima de la voluntad masculina que se impone con violencia sobre ella, segregándola a un nivel

---

[2] Escritor venezolano (1884-1969) Humanista, educador y político. Sus obras representan un verdadero compendio didáctico en su intención de civilizar el país. Asigna un papel muy importante a la mujer.

de sumisión y apagada resignación; y la mujer que se resiste a este hecho se convierte inevitablemente en una hembra malvada y atroz que aúna las mismas características del macho.

Doña Bárbara sufre la violencia del macho desde el mismo momento en que fue engendrada; es ella misma un producto de la violencia del blanco aventurero en la sensualidad de la india indefensa. En su adolescencia es violada de nuevo por los hombres bárbaros de la llanura venezolana. En este caso "la mujer sufrida" se rebela con una furia irrefrenable y se convierte en devoradora de hombres, de modo que el macho pague por los abusos cometidos. Así, se convierte en la hembra vengadora que asume las características de la misma naturaleza encarnada para destruir la prepotencia del macho. Se convierte en "la amazona repugnante" que expresa una psicología machista. Y parecerá contradictorio pero, de este modo, Gallegos exalta la hombría del macho, no el poder de la mujer al igualarse al hombre. Doña Bárbara es considerada como la despreciable marimacho, la mujer hombruna.

Al momento de crear sus personajes femeninos Rómulo Gallegos reflexiona sobre los problemas que asedian el país y elige a la mujer como representante de esa realidad social (Gallegos, 1949: 131):

> Tenebrosa hubo de tener el alma la mujer real de quien saqué los elementos fundamentales de doña Bárbara y atormentada además se la puse a ésta, con el trágico desenlace de sus breves amores iniciales con Asdrúbal, más no para decirle a mis lectores: -¿Quieren monstruos? Aquí tienen uno, sino porque la concebí dentro de sus relaciones significativas con el drama de dimensiones nacionales que estábamos viviendo los venezolanos… y la violación, sin dejar de ser tragedia en el alma de una mujer, podría simbolizar las memorias dolorosas en la Venezuela de aquel buen comienzo brutalmente interrumpido por el fatídico clarín de las guerras fratricidas…

La mujer es la alegoría de la problemática venezolana a inicios del siglo XX. Es la encarnación de un país atrasado, subdesarrollado y bárbaro.

En *Doña Bárbara* dos mujeres encabezan la acción de la novela. De un lado doña Bárbara, la mujer dura, supersticiosa, tacaña y malvada que representa las fuerzas del mal, que se resiste a abandonar la barbarie. De otro lado, Marisela, la hija de ésta que se regenera y evoluciona desde el estado primitivo en que se encuentra al inicio de la novela, hasta el momento de la aceptación del progreso impuesto por el héroe civilizador. Se puede hablar de una acción paralela opuesta entre las dos mujeres. La

primera se mantiene inalterable en sus cánones regidos por la negatividad que representa. La segunda, más flexible y humana, libre de frustraciones inalienables, se desarrolla paulatinamente. Su desarrollo es gradual pasando de la barbarie a la civilización, para terminar representando el bien, la positividad y el progreso de los Llanos del Arauca. Ambas, sin embargo, están sometidas a la voluntad del macho, una renunciando a su condición femenina y convirtiéndose en marimacho para al final ser víctima de sí misma y la otra obedeciendo servilmente a la civilización que le ofrecía el macho, sucumbiendo al dominio del hombre, aunque "civilizado" [3]

Doña Bárbara es la mujer marcada por el destino que la obliga a emprender una existencia entre violencia y venganza. La fuerza del varón lujurioso y primitivo la condena a un eterno rencor, de donde nace su deseo de venganza hacia éste, destructor de su inocencia y de su primer amor. El asesinato de Asdrúbal la convirtió en una mujer frustrada emocionalmente, la pérdida de un amor puro que no podrá recuperar jamás. "Los días enteros se los pasaba correteando por las sabanas, sin objeto ninguno, sólo por gastar el exceso de energías que desarrollaba su sensibilidad enardecida por el deseo de amor verdadero…" (*Doña Bárbara*, 1985: 126) En su corazón había desaparecido la pureza y la dulzura que una vez tuviera en su primer amor; pero persiste en la lucha por conservar su individualidad inmutable hasta el final. Cuando presiente el momento de la derrota, los apetitos insaciables de rencores y malas obras aparecen de nuevo para agitar su conciencia: "Todavía no ha nacido quien pueda arrebatarme lo que ya he dicho que me pertenecerá. ¡Primero muerta que derrotada! (*Doña Bárbara*, 1985: 240)

El autor nos presenta a una mujer muy hermosa, sensual y seductora (*Doña Bárbara*, 1985: 117):

> Brillantes los ojos turbadores de hembra sensual, recogidos, como para besar, los carnosos labios con un enigmático pliegue en las comisuras, la tez cálida, endrino y lacio el cabello abundante. Llevaba un pañuelo azul de seda anudado al cuello, con las puntas sobre el escote de la blusa; usaba una falda amazona, y hasta el sombrero "pelodeguama" típico del llanero, única prenda masculina en su atavío, lo llevaba con cierta gracia femenil.

---

[3] La antítesis civilización/barbarie tiene su origen en la obra del argentino Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, publicada en 1845. La civilización de las pampas argentinas es el primer grito que despierta en América el deseo obsesivo del progreso, cuyos mayores exponentes son *La Vorágine* en Colombia, *Don Segundo Sombra* en argentina, *Los de abajo* en México, *El mundo es ancho y ajeno* en Perú y *Doña Bárbara* en Venezuela.

Las características del aspecto físico de doña Bárbara que el autor describe en estas líneas de brillante poesía hacen pensar en una mujer de grandes contrastes. Es hermosa y femenina pero se viste y tiene un comportamiento varonil. Es como si su aspecto físico representara la lucha interna que vive consigo misma. De una parte es la mujer sedienta de amor que asediada constantemente por el recuerdo de Asdrúbal, su primer amor, se debate entre el deseo insaciable de amor frustrado donde yace su femineidad y la sed de venganza que surge de un alma llena de rencores y maldad, que la hacen comportarse como un macho bravío y defensor de sus propios intereses. Es necesario recordar que doña Bárbara posee el dominio de las tierras del Arauca[4] y su poder -conseguido con actos deshonestos e inmorales- abraza un entero territorio donde vige su ley como la única de la llanura. Este es un comportamiento varonil causado por el trauma de la femineidad frustrada. Es la hembra-macho que combate en busca de sí misma y, solo el amor, al final de la novela, podrá restituirle su femineidad perdida.

Doña Bárbara es una mujer avara, codiciosa, exaltada, frenética y sagaz. Su maldad comienza desde el momento en que violada por los bandidos de la piragua. Como consecuencia de este acto brutal se convierte en bruja consumada, fiel a su propósito de destruir al varón; pero es el contacto con los indios, con los que transcurre su juventud, que la dotan de las creencias supersticiosas y malignas de la brujería. El indio, como la mujer, renegado y marginado por la colectividad criolla y mestiza, se aleja y se introduce en las profundidades de la selva donde se construye un mundo esotérico que constituye, según el autor, el principio de la maldad humana. La rabia y el dolor de la joven frustrada por la violencia del macho hacen renacer en el espíritu de doña Bárbara los genes de su origen. Aparece así la india hechicera cuyos poderes la convierten en la mujer más temible del Arauca y en la bruja capaz de extender su dominio sobre la psicología de los hombres débiles que la respetan y le temen. "La superioridad de aquella mujer, su dominio sobre los demás y el temor que inspiraba parecían radicar en su saber callar y esperar…" (*Doña Bárbara*, 1985: 63)

En su insistente venganza juega con los hombres y los destruye. Su furia le hace perder hasta el instinto materno, rechazando vehementemente a la hija que tuvo con

---

[4] En su novela, Gallegos habla del Cajón de Arauca, pero no indica exactamente el sector donde se desarrollan los acontecimientos. En cambio describe claramente el espacio geográfico que se extiende dentro del territorio del Estado Apure y de su capital, San Fernando de Apure, donde se desarrolla un cierto dinamismo económico. No obstante la falta de precisión, Gallegos proporciona una variedad de datos y nombres de poblaciones, en las cercanías de los ríos Arauca y Apure, que permiten reconocer el paisaje geográfico que enmarca las peripecias de los personajes de la novela.

Lorenzo Barquero[5] y que abandona despiadadamente. “Nada que se refiriera a Marisela le había interesado nunca…, pues respecto a ella ni siquiera había experimentado el amoroso instinto de la bestia madre por el hijo mamantón” (*Doña Bárbara*, 1985: 115)

Su maldad no tiene límite: usurpa tierras ajenas, roba el ganado de las haciendas limítrofes, juega con el destino de los hombres imponiendo su voluntad, asesina a su antojo y conserva el poder supremo del mal y la negatividad, símbolos del atraso y de la barbarie de las tierras llaneras. Pero esta mujer recia y sombría comienza a cambiar repentinamente cuando conoce a Santos Luzardo[6]. Es el enfrentamiento con la civilización y por consiguiente con el amor que la hace titubear; y por primera vez, después de muchos años, la femineidad de doña Bárbara comienza a manifestarse ante la presencia de Santos Luzardo. “Por primera vez se había sentido mujer en presencia de un hombre…llevaba también en los apetitos de su naturaleza, hecha para el amor, el ansia insaciable de una verdadera pasión…” (*Doña Bárbara*, 1985: 126)

Aunque este comportamiento haga parte de su juego de su juego favorito, o sea la seducción, con la que provocó la destrucción de Lorenzo Barquero y la muerte de sus otros amantes, con Santos Luzardo se presenciaba un momento diferente. Este hombre hizo renacer en ella sus antiguos sentimientos de mujer, el amor, ahora marchito a raíz de la pérdida de Asdrúbal. Santos Luzardo representaba su única esperanza de redención y regreso a la inocencia perdida. Pero la ilusión del nuevo amor desaparece cuando el furor de los celos desestabilizan nuevamente sus impulsos sombríos y, de frente a su hija[7], se rinde ante la complejidad de la nueva mujer civilizada renunciando al amor y a los bienes. Desaparece dejando escritas estas líneas: “No tengo más heredera sino a mi hija Marisela, y así la reconozco por ésta ante Dios y los hombres.

---

[5] Lorenzo Barquero es un personaje real que simboliza la frustración del hombre débil ante las fuerzas bravías de la naturaleza inclemente y caprichosa, que actúa con prepotencia devastando las ilusiones de los hombres fláccidos. Aparece en la novela como el ex-hombre destruido y resignado a la voluntad de las potencias salvajes. Sus aspiraciones cambian completamente desde que se encuentra con doña Bárbara. Se enamora de ella hasta el punto de someterse a sus manipulaciones. Ésta lo humilla y lo ridiculiza hasta despojarlo de sus tierras y de todos sus bienes. Cae en el abandono de sí mismo, en el alcoholismo que lo llevará a la muerte.

[6] Santos Luzardo es un hombre equilibrado cuyo comportamiento se manifiesta unas veces en el adulto lógico y razonador y otras en el padre crítico y positivo que exige el cumplimiento de las leyes y protege los derechos del hombre, porque está “enraizado” en valores y principios de ética y humanidad. Triunfa sobre la seducción de doña Bárbara porque expresa sus sentimientos dando y recibiendo amor.

[7] Marisela es la hija rechazada de doña Bárbara que la abandona a los cuidados de la naturaleza bravía, condenada a transcurrir su infancia y juventud al lado del padre embrutecido y borracho que no podía darle nunca el afecto y los cuidados que ella necesitaba.

Encárguese usted de arreglarle todos los asuntos de la herencia" (*Doña Bárbara*, 1985: 243)

Gallegos en su novela nos quiso trazar los rasgos del esperpento humano. Doña Bárbara es una mujer que presenta caracteres monstruosos. Es cruel, ambiciosa y de espíritu maquiavélico. Es la versión femenina de un tipo masculino, "una mujer de pelo en el pecho". La única relación que mantendrá esta mujer con las demás personas será la destrucción. Doña Bárbara se identifica así con la soledad y la muerte. "La soledad adquiere en ella un carácter cósmico tan pronto como ésta se hermana a la muerte, a la destrucción…Más que lucha entre civilización y barbarie me parece ver en doña Bárbara un símbolo del proceso de la soledad naciendo en la raíz del espíritu, pasando por la muerte externa y volviendo al espíritu en brazos de la propia muerte". (Waldo Ross, 1961: 43)

La representación galleguiana de doña Bárbara como personaje monstruoso, mitad mujer y mitad bestia, tiene sus orígenes en una simbología muy antigua, la esfinge de Egipto. Gallegos la representa como la "Esfinge de la sabana", símbolo de terror, destrucción y belleza.

En la mitología griega encontramos su antecesora en Lamia, la diosa que tentó a Zeus despertando los celos de Hera, quien se vengó haciendo que todos los hijos le nacieran muertos. Desde entonces Lamia persigue a los niños y los destruye dondequiera que los encuentra. Doña Bárbara no es una diosa, es hija de la lujuria que desencadenó los instintos más crueles y bárbaros, y como Lamia, pasará su vida persiguiendo a los hombres para destruirlos.

Doña Bárbara no nació mala, como no nace absolutamente bueno ni malo ningún ser humano. "Todos traemos aguas azules del Eros y aguas negras del Tánatos, proclives a la fusión armónica, que es amor, bondad y justicia en los espíritus equilibrados; pero prontas al choque y explosión diabólica en las almas torturadas, cuando a vida fue línea divisoria que impidió el saludable intercambio" (Ramos Sucre, 1969: 11) El comportamiento bestial de Bárbara tiene su origen en el espantoso trauma psico-sexual que experimenta en su adolescencia. El efecto de tal acontecimiento produciría en ella una incontenible necesidad de destrucción. Este hecho se puede relacionar con el complejo de Edipo y el complejo de castración. Cuando la niña se da cuenta que no posee un órgano igual al niño cree que ha sido consecuencia de un castigo entonces se crea así un deseo que Freud llama "envidia del pene". Esto hace que se cree una gran diferencia entre los dos sexos. "El terror a la castración hace que el niño

abandone y supere su complejo de Edipo…en la niña, por lo contrario, la influencia de la envidia del pene la aparta de la vinculación a la madre y la hace entrar en la situación del complejo de Edipo, como un puerto de salvación" (Ramos Sucre, 1969: 29) Este descubrimiento puede traer como consecuencia el desarrollo de un fuerte complejo de masculinidad, donde la mujer, víctima de su propia inferioridad, encuentra en el pene, (órgano que representa la masculinidad) la fuerza necesaria para superar su grado de sumisión y elevarse a la misma condición del macho. Encuentra así el único modo de poder defenderse de la violencia sexual y del poder dominante del varón sobre la mujer. Por esta razón cuando nace Marisela, doña Bárbara se siente doblemente traumatizada, de una parte porque esto significa el triunfo del macho y su falta de pene, y de otra porque el nacimiento de una hembra le recuerda su propio origen. Es como si fuera una reproducción de sí misma, hembra, y no el varón deseado. Doña Bárbara rechaza la maternidad porque niega su propia femineidad. Está convencida de que su destino amargo es la consecuencia de su condición de mujer. Según ella si hubiera sido hombre todas esas desgracias no le habrían ocurrido. "Y como esa provocada repulsión por el hombre no le permite obtener una gratificación amorosa normal, no le queda otro camino que ser como un hombre y entonces siendo igual, poder menospreciarlo…" (Ramos Sucre, 1969: 31)

La retirada de doña Bárbara no es más que la búsqueda de sí misma, de la mujer que se había perdido en su interior, en sus enormes conflictos existenciales. Pero esa búsqueda no termina con la angustia del fracaso sino en un encuentro con la naturaleza, el lugar de donde salió y donde finalmente se conjunta como símbolo de la barbarie que representa.

Marisela, en antítesis con doña Bárbara, nace del amor amargo y vengativo de la mujer que desprecia su propia naturaleza y que utiliza al macho como objeto de venganza, odio y desilusión. La mujer que se despoja de su propia femineidad no puede procrear a otra hembra con sus mismas características, por esta razón la rechaza rotundamente y la abandona a los designios de la naturaleza salvaje. Crece al lado de su padre, el varón destruido por los complejos de masculinidad de su madre, alcoholizado y desprovisto de bienes y personalidad. Como consecuencia no sabe dar caricias porque nunca las ha recibido, y tampoco sabe aceptarlas. Busca desesperadamente la protección del varón. No sabe evolucionar sin una presencia masculina en condiciones de ejercer su dominio sobre ella, positivo o negativo.

La aparición de Santos Luzardo en la vida de Marisela la transforma completamente y empieza a crecer. Hace sus primeros razonamientos adultos, adquiere hábitos de buena conducta, se desenvuelve muy bien como ama de casa y acepta con resignación la muerte de su madre. Es la mujer buena, sumisa y resignada al dominio del macho.

La posición existencial de Marisela la coloca en el plano lineal donde su "yo" no tiene oportunidad de comparación con otros personajes. Su soledad la relega a la posición de "Más-Más", "yo estoy bien, tú estás bien", como señalan Quintero y Boersner (1987: 149):

> Esto inicialmente fue posible porque en el ambiente en el cual se desarrolló nunca tuvo parámetros de comparación. Al aparecer Santos Luzardo ella cae en posición existencial Menos-Más. Yo estoy mal, tú estás bien. Evidentemente se sentiría inferior al darse cuenta y redescubrir sus limitaciones y la barrera social e intelectual que la separaban de él. Sobre todo al sentirse hija de doña Bárbara. Fue a través del amor cuando ocurre la apertura de sus potencialidades insospechadas. La energía de su Niño Libre le permite aceptar las caricias y reencontrarse como mujer en su inicial posición existencial. Yo estoy bien, tú estás bien.

Marisela pasa de un estado inconsciente y salvaje a una posición de conciencia de sí misma, de reconocimiento de su propia condición humana. Reconoce su femineidad a través del contacto con el hombre, Santos Luzardo, que no solo la rescata del salvajismo sino que, además desvela su belleza (*Doña Bárbara*, 1985: 76):

> Bajó del caballo, se acercó a la muchacha, cuyos negros ojazos expresaron un temor suplicante, y la obligó a levantarse, tomándola por un brazo y diciéndole: -ven acá primita. Voy a enseñarte para qué sirve el agua. Eres linda pero lo serías mucho más si no te abandonaras tanto….Las manos le lavaron el rostro y las palabras despertaron el alma dormida. Advierte que las cosas han cambiado de repente. Que ella misma es otra persona.

A través del contacto con el varón Marisela se despierta al mundo, al amor, a la ternura y a la vida. La caricia del agua en su rostro la transforma en una nueva persona, una mujer madura y hermosa. Así la describe Gallegos en la novela: "Era Marisela, que venía con el haz de leña, como la tarde del encuentro del Palmar; pero era persona ya diferente de aquella sucia y desgreñada. Vestía uno de los trajes que Santos le había hecho mandar…y todo en ella daba muestra de aseo y hasta de acicalamiento, a pesar del bajo oficio al que se dedicaba". (*Doña Bárbara*, 1985: 91)

Los cuidados de Santos la hermosean cada día más y así, poco a poco, Marisela se regenera y se civiliza. Su evolución en la novela es gradual y termina con el triunfo del amor sobre la madre malvada y salvaje. El matrimonio con Santos Luzardo y la herencia de las tierras de su madre la convierten en una señora de los Llanos instruida y civilizada que sigue un camino muy diferente al de su madre.

Marisela es casi un ser contemplativo. Vive en el abandono y, por lo tanto, desconoce la acción. Pero a pesar de todo es una muchacha muy dulce que seguramente no habría sobrevivido a Asdrúbal si le hubiera tocado la misma suerte de su madre. Así la define Ida Gramko: "Marisela es demasiado límpida para tergiversar su amor…Parece haber brotado de un paraje sin complicaciones…Está como encerrada en su mundo, dentro de una envoltura de rocío o entre la miel de Aricas" (1960: 37)

Marisela es la expresión de la vida que comienza en el Llano. Es el resultado de la lucha emprendida por el varón civilizador contra la barbarie llanera. Se percibe una gran semejanza entre el retoñar y el reverdecer de los árboles de la llanura y el despertar de Marisela a la vida espiritual, convirtiéndose en la materia propicia para la obra del progreso.

Los caminos de doña Bárbara y Marisela son completamente diferentes pero ambos están marcados por la presencia del macho-salvaje/civilizado. La madre reniega de su naturaleza femenina para liberarse de la sumisión del varón violento y dominador, mientras que la hija cultiva y perfecciona su femineidad para someterse voluntariamente al hombre que marca sus pasos y dirige sus acciones, sin el cual no podría sobrevivir y sucumbiría en el salvajismo de la ignorancia y la inclemencia de la naturaleza bárbara que la engendró. Ninguna de las dos consigue liberarse del yugo dominante que impone ese tipo de sociedad a la mujer de todos los tiempos. Ambas sucumben ante el amor de un hombre y la representación del mal encarnada en la mujer rebelde no sería vencida por la violencia física, sino por el amor; a diferencia del mito bíblico donde San Jorge lucha contra el dragón asesinándolo, o San Miguel arroja al infierno a Luzbel y a sus diablos. La "mujerona" se redime gracias al amor de un hombre y reconoce sus propios errores en una entrega total a la madre que la engendró, la naturaleza. "La magia blanca del amor venció la magia negra de la hechicería. El espíritu del amor se apoderó y transformó el cuerpo de la violencia…" (Liscano, 1961: 93)

El Llano terrible se devora la maldad de doña Bárbara; pero su desaparición no significa la caída del hombre sino la derrota del mal solamente porque el hombre surge

nuevamente, cubierto de luz, civilizado, para imponerse de nuevo y seguir su patriarcado. Mientras la mujer, mansa y seducida, sigue siendo su servidora.

BIBLIOGRAFÍA

Araujo, Orlando, "Sentido y vigencia en la obra de Rómulo Gallegos", *Revista Nacional de Cultura*, 153 (1962), pp.43-44.

Carvallo Acosta, Cristina, *La mujer en las novelas de Rómulo Gallegos*, Caracas, S.P.I, 1958, p. 5-85.

Consalvi, Simón, *Rómulo Gallegos. El hombre y su escenario*, Caracas, Editorial Arte, 1964, pp. 2-50.

Crema, Eduardo, "Características diferenciales de Doña Bárbara", *Revista Imagen,* 70-71 (1970), pp. 5-15.

Damboriena, Ángel, *Rómulo Gallegos y la problemática venezolana*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Humanidades y Educación, 1960, pp.161.

De Nemes Plau, Graciela, "El machismo en la literatura", *Revista Américas*, 4 (1974), pp. 3-10.

De Searley Cardona, Gertrudes, *Creencias, supersticiones y leyendas en la novelística de Gallegos*, Mérida, Universidad de los Andes. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de letras, 1976, pp. 10.

Díaz Seijas, Pedro, "Hacia una interpretación de Doña Bárbara", *Revista Nacional de Cultura*, 127 (1958), pp. 3-6.

Dunham, Lowell, *Rómulo Gallegos vida y obra*, Universidad de Oklahoma, 1957, pp.230.

Galaos, José Antonio, "Rómulo Gallegos o el duelo entre civilización y barbarie, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 163-164 (1963), pp. 4-6.

Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp.50-245.

Gallegos, Rómulo, "La pura mujer sobre la tierra", *Revista Lyceum*, 18 (1949), pp. 131.

González Reboredo, Valentín, *Dimensionalidad auténtica del trinomio Doña Bárbara – Santos Luzardo – Marisela*, Porlamar, Editorial Nuestra América, 1973, pp. 8-24.

Gramko, Ida, "La mujer en la obra de gallegos", *Revista Shell IX*, 37 (1960), pp. 37-39.

Liscano, Juan, *Rómulo gallegos y su tiempo*, Caracas, 1961, pp.88-105.

Martínez Herrarte, A, "El equilibrio riguroso de las partes en Doña Bárbara", *Revista Caribe*, 1 (1977), p.5.

Massiani, Felipe, *El hombre y la naturaleza venezolana en Rómulo Gallegos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas artes, 1964, pp. 97-99.

Palacios, Lucila, "Una interpretación de la novela de Rómulo Gallegos", *Revista Nacional de Cultura*, 164 (1964), pp. 3-5.

Peña, Margarita, El diablo, aliado y socio en Doña Bárbara", *Revista Mundo Nuevo*, 48 (1970), pp. 68-70.

Pérez Regalado, José Antonio, *Doña Bárbara y La Catira. Dos novelas sobre el Llano de Venezuela*, caracas, Ediciones Orinoco, 1960, pp. 29-31.

Quintero, Lulula y Boersner, Doris, *La persona más importante de tu vida eres tú*, Caracas, Disinlimed, 1987, pp. 149-152.

Ramos Sucre, Raúl, *Los personajes de Gallegos a través del psicoanálisis*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, pp. 11-78.

Rivas Rivas, José, "Hacia una interpretación de Doña Bárbara", *Revista Nacional de Cultura*, 127 (1958) pp. 71-73.

Ross, Waldo, "La soledad en la obra de Rómulo Gallegos", *Revista Nacional de Cultura*, 148-149 (1961), pp. 43-45.

Sánchez, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 453-483.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Austral, 1970, pp. 45-47.

Scharer-Nussberger, Maya, *Rómulo Gallegos. El mundo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979, pp.75-82.

Verde Arocha, Carmen, "Doña Bárbara y La Catira. Dos cosmovisiones antagónicas", *Complemento cultural de Últimas Noticias*, 1129 (7 de enero de 1990), pp. 4.

Vila, Marco Aurelio, *Lo geográfico en Doña Bárbara*, Caracas, Ministerio de Relaciones Exteriores. Dirección de relaciones culturales, 1986, pp. 75-79.

**JANE AUSTEN Y LA EXCLUSIÓN DE LA VOZ FEMENINA EN EL PERIODO DE LA REGENCIA**

*María Teresa González Mínguez*

*UNED*

ABSTRACTS

La Regencia es uno de los periodos más atractivos de la historia británica. El lector moderno tiene una imagen fastuosa de la época gracias a las producciones de la BBC en las que damas y caballeros elegantemente vestidos y con vidas perfectamente estructuradas bailan y conversan en salones. Es cierto que Jane Austen sólo permite a sus personajes masculinos expresarse a través de los femeninos. Sin embargo, lo verdaderamente trascendente es lo que las mujeres nunca pueden expresar verbalmente, lo que permanece dentro. Las mujeres del periodo de la Regencia estaban excluidas del terreno económico, financiero, social y moral hasta convertirse en invisibles ante la justicia y sus propias familias. La ley erradicaba la figura de las mujeres en lo referente a herencias, matrimonios, divorcios, adulterio o la propia defensa. El propósito de esta comunicación es demostrar cómo en el contexto de las novelas de Austen, el veto a la intervención femenina potenció una poderosa corriente interna que, en años sucesivos, contribuyó a transformar el orden social, leyes y costumbres, evitando así la fragmentación y estancamiento de Gran Bretaña.

The Regency is one of the most attractive periods of British history. The modern reader has a magnificent image of the period due to BBC productions in which ladies and gentlemen, elegantly dressed and with perfectly structured lives, dance and talk in assembly rooms. It is true that Jane Austen only allows her male characters to express themselves through the female ones. However, the really transcendent matter is that women can never express verbally, what remains inside. The women of the Regency were excluded from the economic, financial, social and moral areas to become invisible before justice and their own families. The law eradicated women in relation to inheritance, marriage, divorce, adultery or their own defense. The purpose of this article is to demonstrate how in the context of Jane Austen novels, the veto to female intervention boosted a powerful internal movement which, in the following years, transformed the social order, laws and customs, so avoiding fragmentation and stagnation in Great Britain.

KEYWORDS

Jane Austen, Regencia, silencio femenino, progreso, nueva mentalidad.

Jane Austen, Regency, female silence, progress, new mentality.

> Anne did not share these feelings. She persisted in a very determined, though very silent disinclination for Bath.
> (*Persuasion,* Austen)

There is evidence in the Letters and elsewhere, that Jane Austen was

exceptionally sensitive to the unpleasant effects of noise.
(Norman Page)

Se dice que en las novelas de Jane Austen nunca ocurre nada, que la autora no refleja acontecimientos históricos de la época tales como la Revolución Francesa o las guerras napoleónicas, y que sus obras son simples historias de amor en las que las protagonistas sólo ansían encontrar un hombre joven de gran fortuna. Sin duda, los lectores actuales pueden interpretarlas así pero no la audiencia de los siglos dieciocho y diecinueve.

La Regencia es uno de los periodos más atractivos de la historia británica. El lector moderno tiene una imagen fastuosa de la época gracias a las producciones de la BBC en las que damas y caballeros elegantemente vestidos y con vidas perfectamente estructuradas bailan y conversan en salones. Es cierto que Jane Austen sólo permite a sus personajes masculinos expresarse a través de los femeninos. Sin embargo, lo verdaderamente trascendente es lo que las mujeres nunca pueden expresar verbalmente, lo que permanece dentro.

Las mujeres del periodo de la Regencia estaban excluidas del terreno económico, financiero, social y moral hasta convertirse en invisibles ante la justicia y sus propias familias. La ley erradicaba la figura de las mujeres en lo referente a herencias, matrimonios, divorcios, adulterio o la propia defensa. El propósito de esta comunicación es demostrar cómo en el contexto de las novelas de Austen, el veto a la intervención femenina potenció una poderosa corriente interna que, en años sucesivos, transformó el orden social, leyes y costumbres que evitaron la fragmentación y estancamiento de Gran Bretaña. A través de un vocabulario lleno de dobles significados, de situaciones implícitas y de los silencios de las protagonistas, Austen exponía las preocupaciones que atañían a las mujeres del periodo de la Regencia y trataba de buscar soluciones sensatas y progresistas mediante incluso la propia crítica al comportamiento femenino.

Austen sólo necesita emplear una frase inesperada, una pequeña alteración sintáctica o una palabra fuera de contexto para conseguir sus propósitos. Sin embargo, su capacidad de manipulación del lenguaje y de las situaciones permite que la ausencia de ciertos términos específicos también pueda conseguir el mismo efecto o inclusive potenciarlo. Jane Austen vivió durante la llamada "Época del Escándalo" ("Age of Scandal"). El público del periodo de la Regencia estaba acostumbrado a convivir con las

relaciones adúlteras de la familia real y la inmoralidad del clero, así como la legión de hijos ilegítimos que inundaba a la aristocracia. Con este comportamiento, no es de extrañar que el resto de la población siguiera el mismo ejemplo. Austen no menciona en sus novelas ciertos términos como “prostitución”, “adulterio”, o “suicidio” pero los sugiere por medio de los problemas que afectan a sus heroínas, denunciando así la corrupción y la falta de integridad de la época de forma tácita y sutil.

Si la historia de Eliza Brandon en *Sense and Sensibility* indica más claramente el devenir de su vida, la forma en que Austen se refiere a Mrs. Clay en *Persuasion* es mucho más refinada pero tremendamente incisiva ya que, sin usar ningún término alusivo, trata como prostituta a una viuda con dos hijos representante de las clases medias acomodadas. Entre otros indicios, Austen dice que Mrs. Clay utilizaba Gowland’s Lotion para eliminar sus pecas, que, en la época, eran signo enfermedad sexual. Esta loción contenía mercurio, la sustancia prescrita para curar la sífilis. Si Mrs. Clay la usaba era porque podría sufrir ese tipo de enfermedad. En 1779 una ley aprobada por el Parlamento decretó que el uso de determinados cosméticos sería penado por la ley, por lo tanto, Mrs. Clay también se convertía en una delincuente a los ojos de la audiencia. Nadie cuestiona abiertamente a Mrs. Clay, pero Austen consigue que el lector desconfíe de ella aún antes de fugarse con Mr. Elliot y convertirse en su amante en Londres.

Durante la época, el nombre técnico de la palabra adulterio era *crim.con* (*criminal conversation*). Elinor Dashwood en *Sense and Sensibility* y Harriet Smith en *Emma* cometen un pecado similar al adulterio: estar enamoradas de un hombre comprometido, que en el siglo diecinueve, era prácticamente igual que estar casado. Tal vez, por esa razón, Elinor es más tolerante con las debilidades de Willoughby después de su boda con Miss Grey. Sin mencionarlo claramente en la novela, se supone que el padre de Harriet es un hombre casado y, por esa razón, jamás se esposó con su madre. Austen tampoco señala de forma manifiesta las obvias relaciones sexuales ilícitas entre Lydia y Wickham, aunque precipitan un hecho tan importante como la boda de Elizabeth y Darcy. En Brighton, Lydia abandona un vestido “with a great slit”, lo que insinúa la pérdida de su virginidad.[1] Austen se vio obligada a dedicar *Emma* al Príncipe Regente, al que odiaba por sus relaciones adúlteras. En una de sus cartas, la autora expresa su apoyo a la princesa Caroline de Brunswick, acusada de adulterio por su

[1] “with a great slit” (*Pride and Prejudice* 229).

esposo, no sólo por la falsedad de los cargos, sino por el simple hecho de ser mujer.[2] Los maridos eran los únicos que podían denunciar a sus esposas y a sus amantes para así obtener compensación económica. Sin embargo, las mujeres tenían vetado ese derecho.

El suicidio era considerado un delito contra Dios y el propio rey, entre cuyas funciones se encontraba la de preservar a sus súbditos. No obstante, este acto era el reflejo de esa parte de esa sociedad que se debatía entre racionalismo y romanticismo. Los suicidios de las novelas de Fanny Burney o el intento de suicidio de Mary Wollstonecraft impactaron negativamente a Austen y, sin alusiones claras al término, deja ver como sus heroínas sufren interiormente las consecuencias del exceso de emociones. Elinor es consciente del deterioro físico y mental de Marianne desde que Willoughby se marcha de Devon. Cuando llegan a Londres, Elinor percibe las intenciones suicidas de su hermana, siendo su estado de irritabilidad tan descorazonador que le hace imposible controlarla. Si Marianne hubiera conseguido su propósito, *Sense and Sensibility* hubiera sido una novela sentimental más, aunque, bien es cierto que, después de su trauma emocional, la joven se vuelve más letárgica. Sin embargo, al evitar el suicidio de Marianne, Austen satiriza el género, permitiendo a la heroína pedir perdón por esa pasión irresistible y, más tarde, triunfar socialmente.

Es difícil pensar en la ausencia de voces femeninas en Austen especialmente si nos concentramos en personajes como Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse o Miss Bates, pero si reparamos en el sufrimiento silencioso que esconde Elinor Dashwood casi desde el principio de la novela, la prudencia de Fanny Price en *Mansfield Park* o la soledad de Anne Elliot en *Persuasion*, nos damos cuenta de que la autora no expone los avatares de sus heroínas sino que, a través del silencio, los magnifica y atrae a la audiencia de forma paralela a la que lo haría con la elocuencia. El silencio de las heroínas austenianas tiene una finalidad que ofrece provechosos resultados a corto y largo plazo. Hay un aire de misterio en torno a la figura de la reservada y elegante Jane Fairfax y, aunque Emma intenta disociar silencio de encantos personales, Miss Fairfax le da una lección cuando su compromiso secreto sale a la luz.[3] Rachel Brownstein incide en la silenciosa reacción de Emma después de la declaración de Mr. Knightley

---

[2] "I suppose all the World is sitting in Judgement upon the P of 's letter. Poor Woman, I shall support her as long as I can, because she *is* a Woman, and because I hate her Husband –but I can hardly forgive her for calling herself attached & affectionate to a Man whom she must detest" (*Letters* 208).

[3] Jane Fairfax es uno de los personajes de Austen que más utiliza la correspondencia como medio de comunicación. Norman Page califica las cartas en Austen como " una forma de comunicación para los ausentes" ("a form of speech to the absent") (1972:31).

(2011:209) y en los escasos momentos en que ambos se comunican durante la novela sin por ello reducir su nivel de entendimiento (2011:210).[4] Oliver MacDonagh insiste en la felicidad de Charlotte Collins gracias a su aislamiento voluntario en la sala de estar de su nuevo hogar y en la melancolía de Elizabeth cuando parte de Hunsford (1991:33). Norman Page admira el ingenio de Elizabeth para responder con evasivas a las preguntas de Lady Catherine sin aportar ninguna respuesta clara (1972:165) y resalta la significativa ausencia de diálogo en Longbourn cuando Lydia Bennet retorna como Mrs. Wickham (1972:34). Myra Strokes hace hincapié en el silencio de Marianne Dashwood frente a la pintoresca belleza del paisaje en su viaje a Londres (1991:181).[5] Incluso las tóxicas hermanas Steele de *Sense and Sensibility* mantienen en la mayor parte de la obra una relación de ocultación y "espionaje mútuo", robándose ideas para su propio beneficio especialmente si los hermanos Ferrars gravitaban alrededor de la escena.[6]

En una conversación con el Capitán Harville, Anne Elliot describe su propia condición cuando habla de la constancia femenina en el amor: "Vivimos en casa, calladas, confinadas, presas de nuestros sentimientos" (*Persuasion* 48).[7] Oliver McDonagh define su llegada a Uppercross como una "bendición divina para sus habitantes" y "una audiencia asegurada para las penas de su hermana Mary" (1991:106).[8] "[Anne] podía hacer poco más que escuchar pacientemente" (*Persuasion* 46) a Charles y los Musgrove en sus deseos de moderar la conducta de Mary y obedecer a sus parientes soportando estoicamente la idea de ser utilizada para arreglar pequeños asuntos familiares sin demasiada esperanza de obtener buenos resultados.[9] Nadie ve a la taciturna y solitaria Anne, pero sabemos todo lo que ocurre a través de sus ojos, oídos y mente. Paradójicamente, el hecho de que Austen sólo le permita hablar cuando las convenciones sociales lo requieren, la convierte en el centro de la acción, en la

---

[4] Eva Brann comenta que las declaraciones de amor en Austen siempre tienen lugar en privado, y nunca son actos de interacción social. La autora añade que en una obra como la de Austen, enteramente dedicada a unir hombres y mujeres, nadie pronuncia las palabras "Te quiero" de forma explícita (2010:203).

[5] "She sat in silence almost all the way, except when any object of picturesque beauty within their view drew from her an exclamation of delight exclusively addressed to her sister" (*Sense and Sensibility* 160).

[6] "theirs is a relationship of mutual espionage" (Johnston 2012: 21).

[7] "We live at home, quiet, confined, and our feelings prey upon us" (*Persuasion* 48).

Para Anne una buena conversación va unida a la inteligencia y el conocimiento: "My idea of good company is the company of clever, well-informed people, who have a great deal of conversation" (*Persuasion* 150).

[8] "Anne Elliot's arrival at Uppercross was a godsend for its established 'citizens'".

"Not only had Mary now a safe audience for the recital of her grievances, … ".

[9] "She could do Little more than listen patiently" (*Persuasion* 46).

herramienta perfecta para entretejer lazos familiares y hacer más interesante la vida diaria en Uppercross. No solamente la falta de protagonismo de Anne potencia su personaje sino su propia vida mental que, narrada momento a momento durante toda la novela, como Virginia Woolf haría más de un siglo más tarde, nos transmite todo el dolor que supone la ausencia pública de los sentimientos más intensos desde el retorno de Wentworth.[10] A los cuarenta años, habiendo visto tantos fracasos y pérdidas, Austen, "filósofa moderna y relativista moral" (Bloom, 2010:229) quiso reflejarse en la más mayor de sus heroínas dejando entrever el tedio y la vacuidad que afectaban a un sector de la sociedad tanto como esas verdades incómodas que nadie quería reconocer.[11]

Al igual que Anne, Fanny Price jamás ha cometido ningún error. Quizá su único defecto es disfrutar del silencio incluso en compañía de su amado Edmund. Fanny tampoco cuenta con el apoyo de su familia y vive en soledad aislada en la East Room condenada a existencia propia de Charlotte Brontë (Lewis, 2010:110).[12] La audiencia también la conoce gracias al monólogo interior y, debido a su reservada personalidad, se convierte frecuentemente en receptora pasiva de las confidencias de los demás más que en una gran comunicadora. C. S. Lewis la describe como "la espectadora de decepciones a la que no se puede engañar" (2010:111).[13] Quizá es la heroína más sumisa, insípida e insignificante de Austen pero su rectitud mental y su capacidad de observación nos hace ver el mundo de Mansfield Park como realmente es. Fanny no es tan locuaz como Elizabeth Bennet, pero es tan juiciosa como ella. Probablemente, al contrastarla con la vivaz e imprudente Mary Crawford, Austen expone no sólo su propio estado mental en el momento de composición de la novela, sino como una mujer tímida y poco sofisticada puede percibir la verdad y ganar victorias morales aun cuando "sus sentimientos más fuertes no pueden salir a la luz" (Page, 1972:37).[14]

La posición de Anne de Bourgh en *Pride and Prejudice* es única en las novelas de Austen por su crítica incisiva hacia el comportamiento femenino. Aunque no hay referencias, podemos deducir que, al estar prometida con Mr. Darcy, Anne debía de

---

[10] Norman Page enfatiza las virtudes del estilo indirecto libre ("free indirect speech") en Austen ya que ofrece la posibilidad de lograr intensa viveza en el discurso sin silenciar la voz del narrador (1972:134).

[11] "Anne is not, in fact, persuaded, but she listens and obeys, and we discover that Anne's creator is a modern philosopher and moral relativist".

[12] "She is almost a Jane Austen heroine condemned to a Charlotte Brontë situation".
Aunque Elinor Dashwood sufre en silencio, su mortificación es menor que la de Fanny y Anne porque cuenta con el afecto y respeto de su familia. Sin embargo, depende enteramente de la suerte de los demás, de sus pérdidas y ganancias, siendo confinada a un papel mucho más pasivo que Fanny y Anne.

[13] "Undeceived, she is the spectator of deceptions".

[14] "Characteristically, Fanny's strongest feelings do not find utterance: …".

tener la misma edad que su primo. La joven procede de una familia pudiente y aristocrática. Por derechos propios de sucesión podría ser más poderosa e independiente que otras muchas de sus coetáneas, sin embargo, es dependiente, insignificante, reservada, antisocial –excepto sus breves conversaciones con Charlotte Collins– y no posee las cualidades de una joven de la época. Elizabeth Bennet la define como "pálida y enfermiza" (*Pride and Prejudice* 108)[15] y, aunque parece que Lady Catherine no se adecua al concepto decimonónico de buena madre, Anne sufre las consecuencias de un interés maternal exagerado.[16] Lady Catherine la rechaza cuando solicita su compañía, silenciándola y ninguneándola para así evitar potenciar una imagen joven de sí misma a la que posiblemente no podría controlar. Sin duda, éste sería un caso perfecto para el gabinete de psicoanálisis de la profesora Jane Flax.[17] La exclusión de Lady Anne de su participación en la escena social de Rosings simboliza el fracaso de una madre tiránica y excesivamente protectora, así como el feroz ataque hacia una estructura familiar que se volvería aún más opresiva en el transcurso del siglo diecinueve.

En el siglo dieciocho la explosión de oportunidades económicas parecía estar abierta igualmente a hombres y mujeres, cambiando de manera profunda las expectativas en cuestiones de género. Al poseer los mismos derechos y privilegios que los hombres, las viudas eran las mejores situadas para aprovechar las nueva bonanza. Sin embargo, en el siglo diecinueve los papeles de hombres y mujeres se delimitaron inmediatamente, conceptualizando "esferas separadas de existencia" –la pública y la privada, la comercial y la doméstica– y asociando la pública y comercial con la figura masculina[18]. La feminidad inglesa representaba todo lo contrario: si los hombres controlaban la vida pública y generaban riqueza, las mujeres eran las guardianas de la esfera doméstica y consumían esa riqueza.[19] Leyes tales como la Hardwicke Act de 1753 seguían imponiendo el control del marido sobre las propiedades de su cónyuge. En el siglo dieciocho, las viudas se dedicaban no sólo al servicio doméstico sino que poseían hoteles, negocios familiares, tiendas, tabernas, escuelas e inclusive prestaban

---

[15] "pale and sickly" (*Pride and Prejudice* 108).
[16] "Anne de Bourgh may not have turned out well, but that seems to be because of too much maternal interest, rather than too little" (Gevirtz, 2005: 144).
[17] Consultar Flax, Jane, "Mother-Daughter Relationships: Politics, Psychology, Philosophy", *The Future of Difference,* H. Eisenstein and A. Jardine eds. (Boston: G.K. Hall, 1980); reprinted by Rutgers University Press, 1985.
"Mothers and Daughters Revisited", in *Mothers and Daughters Revisited,* Janneke van Mens ed. (London and New York: Routledge, 1993); reprinted in German edition: *Tochter und Mutter. Weibliche Identitat, Sexualitat und Individualitat,* Frankfurt: Kohlhammer Verlag, 1996.
[18] "separate spheres of existence" (Gevirzt, 2005: 17).
[19] "Women could generate wealth, but only by producing Englishmen" (Gevirzt , 2005: 20).

dinero. Sin embargo, hacia finales de siglo la economía se transformó cambiando la agricultura por el comercio, la estabilidad por los movimientos sociales, y las mujeres, viudas incluidas, fueron excluidas de todas las parcelas económicas que antes habían ocupado, saturando así el escaso mundo laboral que quedaba reservado para ellas. Consecuentemente, sus salarios comenzaron a descender progresivamente desde 1750. Aquellas mujeres que osaban emprender negocios eran calificadas como transgresoras, sexualmente depravadas y sin sentimientos maternales, creándose un complejo de inferioridad que las obligó a excluirse del capitalismo mercantil.[20] Las viudas emprendedoras se convirtieron en personajes problemáticas ya que desafiaban la idea de mujer como receptora de los beneficios del imperio. Según Karen Gevirtz, "la viuda maternal y con mentalidad mercantil se convirtió en una contradicción a la idea convencional que sólo podía considerarse una aberración" (2005:21).[21] De esta forma, se adoptaron medidas para limitar la potestad de recibir la herencias de sus cónyuges y de controlar la mismas, hasta que en 1833, la Dower Act eliminó el derecho de heredar un tercio de las propiedades del marido y a vivir con una pequeña cantidad anual, silenciando así a un elevado grupo de mujeres ávidas de participar en actividades comerciales. A este respecto, Cynthia Curran expone el caso de Anne Burder, que en 1820, tan sólo unas pocas horas después de la muerte de su esposo, escribió una carta urgente a los miembros de su parroquia en Londres solicitando ayuda para el funeral y sustento de sus hijos. La premura de la misiva indica la rapidez con la que una viuda podía verse desprovista de todos sus bienes.[22]

Existen diferentes tipos de viudas en las novelas de Jane Austen, pobres, ricas, tiránicas, manipuladoras, astutas, silenciosas, excluidas, pero todas ellas representan los cambios sociales y económicos que tuvieron lugar en la época y que no difieren demasiado del binomio solvencia/poder que preocupa a la mujer del siglo veintiuno. Quizá la más pobre y silenciosa de las viudas de Jane Austen es Mrs. Bates en *Emma.* A través del retrato de una viuda anciana y enferma, Austen rechaza el sentimentalismo y la comicidad aplicados a las viudas con pocos medios del siglo dieciocho y ofrece un equilibrio entre dependencia y trabajo para hacerlas sobrevivir a su precaria situación.

[20] "Eighteenth-century … culture engaged with the emerging commercial economy by depicting women in ways meant to advocate their exclusion from mercantile capitalism" (Gervirzt , 2005:18-19).

[21] "… the business-minded and maternal widow became such a contradiction of conventions that she could only be an aberration".

[22] Gentlemen, I beg leave to inform you of the Death of my Dear Husband which took place this Morning about twenty minutes before Six as such humbly hope you will allow what you may think necessary for his funeral (1993:227).

Austen describe a Mrs. Bates como una anciana buena, inofensiva y callada.[23] Viuda de un antiguo vicario de Highsbury, sorda, medio ciega y prácticamente inmóvil, subsiste con su hija gracias a una pequeña renta y, sobre todo, al apoyo de la comunidad ya que su propia familia no poseía medios para sustentarlas. Su edad y dolencias contribuyen a aislarla del resto de sus vecinos pero, a su vez, es su preocupación por el bienestar de los demás y el desinterés su propia situación precaria lo que provoca la admiración y cariño de los Weston, los Martin, Mr. Knightley y la propia Emma.[24] Gracias a la protección de la comunidad, viudas como Mrs. Bates podían, aunque de forma marginal y dependiente, mantener una existencia digna. Para Austen la pobreza no necesita compasión, y no hay nada ridículo o sentimental en ella. Lo que preocupa a la autora es mantener los valores de bondad y estabilidad social así como conservar la estructura familiar que, de no haber existido, hubiera marginado hasta extremos insospechados a viudas como Mrs. Bates.

Mrs. Ferrars en *Sense and Sensibility* representa el polo opuesto de Mrs. Bates. Próspera, manipuladora y escasamente maternal, es lo que Karen Gevirtz define como "una viuda negativa" (2005:142).[25] Mrs. Ferrars desea dinero y poder para sus hijos Edward y Robert, así como su completa obediencia. Las mujeres jóvenes son una presencia amenazadora para sus herederos. Ante la negativa del primero a casarse con Miss Morton, Mrs. Ferrars reordena su familia reorganizando también su fortuna. No obstante, pese a su inevitable poder, Austen le hace invisible privándola de discurso directo durante casi toda la novela. Cercenando su discurso y su presencia, Austen llama la atención sobre el nuevo código moral con su creciente interés en el dinero, el control de personas dependientes económicamente y la constante gratificación monetaria, pero también alerta sobre la importancia de la juventud y la belleza combinadas con cualidades como la independencia y la generosidad en la nueva sociedad británica.[26]

Cuando Mr. Dashwood fallece, Mrs. Dashwood cede su papel a Elinor, su hija mayor, y se convierte en una madre ausente y extremadamente sensible. Si su condición

---

[23] "a good old lady", "a harmless old lady", y "a quiet neat old lady" (*Emma* 101, 298, 11, 99).

[24] Mrs. Bates no muestra ningún signo externo de alegría cuando se descubre el compromiso secreto entre su sobrina Miss Jane Fairfax y Mr. Frank Churchill, aún sabiendo que su situación económica iba a dar un drástico giro: "The quiet, heartfelt satisfaction of the old lady, and the rapturous delight of her daughter – who proved even too joyous to talk as usual, had been gratifying, yet, almost an affecting scene" (*Emma* 274).

[25] "Her manipulation of wealth, particularly to control her adult male children, as well as her preferred habitation in London argue for Mrs. Ferrars's place in an eighteenth-century novel as a negative widow".

[26] "In fact, the rarity of [bodily images or bodily reactions] sometimes gives them power; it is as tough minor physical allusions are code words for larger sensations" (Shields, 2001: 169).

social continúa siendo la de una dama de la *upper gentry* (nobleza rural), su nuera le relega a una penosa condición económica de la que Mrs. Dashwoood parece no ser demasiado consciente. En su debate mental, se deshace de la figura de mujer madura, delegando en Elinor todas las tareas desagradables de la vida cotidiana y mostrando así la falta de responsabilidad de muchas mujeres casadas y viudas pudientes en el siglo diecinueve.

Sir Walter Eliot abomina de la amistad de su hija Anne con Mrs. Smith.[27] Una viuda pobre tras la muerte de su esposo sufría, además, problemas de salud aún más serios que los de Mrs. Bates, convirtiéndose prácticamente en inválida y marginada social, "casi excluida de la sociedad" (*Persuasion* 101).[28] Alastair Duckworth la considera un personaje menor pero, que a su vez, representa una figura acechante en las novelas de Austen –la mujer sin medios, sin familia, ni amigos (1994:3).[29] Sin embargo, pese a sus limitaciones, Mrs. Smith posee suficiente fortaleza para tejer pequeños objetos de punto y luego venderlos a familias acomodadas o, a más módico precio, a personas necesitadas, ayudando así a aquellos aún más desafortunados y obteniendo beneficios para su propia subsistencia, nunca para excesos. Mrs. Smith cae en el abismo pero es capaz de recuperarse de forma parcial física y económicamente. Aunque silenciosa, Austen ensalza esa arriesgada mentalidad comercial femenina en la incipiente economía mercantilista e incide en los peligros que rodeaban a las mujeres en una sociedad patriarcal e inestable.

Austen se encarga de silenciar socialmente a viudas tan perceptibles como Mrs. Clay. Hija de un abogado, es joven, atractiva, incisiva, interesada, peligrosa pero, sobre todo, cuenta con el apoyo de su familia para ascender en la escala social. Utilizando la ambigüedad, la novelista no nos desvela si Sir Walter la sedujo o fue ella quien sedujo a Sir Walter. Es obvio que, pese a proceder de las nuevas clases profesionales, Mrs. Clay, a diferencia de Mrs. Smith, tan interesada en ese espíritu emprendedor que tanto gustaba a Austen, utilizaba sus encantos, no su iniciativa, como método persuasivo. Su insistencia en separar los valores tradicionales y la ideología comercial, convierte a Mrs. Clay en un blanco perfecto para ser despreciada y eliminada por Austen, siempre a favor de un nuevo y complejo orden social.

---

[27] "A Mrs. Smith. A widow Mrs. Smith,—and who was her husband? … And what is her attraction?" (*Persuasion* 104).

[28] "almost excluded from society".

[29] "Mrs. Smith, a minor character in Jane Austen's last novel, is important as the final embodiment of a fate that haunts all her novels. Here at last is the entirely unsupported woman, reduced to bare existence without husband, society, or friends".

En una entrevista con Ignês Sodré, A. S. Byatt confiesa que al leer *Mansfield Park* por primera vez descubrió que en el siglo diecinueve "el silencio era parte esencial de ser mujer, sin considerar la profundidad de los propios sentimientos" (2009:133).[30] Austen narra el silencio y el sufrimiento interior de sus heroínas con admiración, dotando a esa ausencia de voces de poder, victoria moral y espíritu triunfador en una época en que las mujeres estaban excluidas de la mayor parte de los ámbitos de la esfera social. Elizabeth Bennet y Emma Woodhouse juzgan a primera vista y opinan precipitadamente cometiendo errores en numerosas ocasiones. Sin embargo, aquellas heroínas acalladas por las circunstancias pueden ver y entender con una claridad superior a la de las personas que le rodean. Austen involucra al lector en ese silencio y crea un entendimiento entre sus heroínas, la audiencia y ella misma. Con sus heroínas silenciosas, Austen ensalza el individualismo, la bondad, la juventud, la apertura en las relaciones sociales, el nuevo espíritu emprendedor y la mentalidad comercial femenina que luchaba por resurgir, pero, a su vez, critica la hipocresía, el código moral, el poder manipulador del dinero y lo absurdo de las leyes en una sociedad en profunda transformación. Tal vez Miss Austen ignoraría la noticia o no la concediera demasiada importancia, pero es muy probable que se sintiera orgullosa en nombre de Fanny, Anne o la misma reina Caroline de que el Banco de Inglaterra anunciase el pasado julio que su rostro aparecerá dentro de unos años en los billetes de diez libras reemplazando al de Charles Darwin, subsanando así la ausencia de mujeres representadas en la moneda británica.

BIBLIOGRAFÍA

Austen, Jane, *Emma,* 1815, New York, W. W. Norton & Co., 2000.

_______, *Mansfield Park,* 1814, New York, Penguin Books, 1985.

_______ , *Persuasion,* 1995, New York, W. W. Norton & Co., 1995.

_______, *Pride and Prejudice,* 1813, New York, W. W. Norton & Co., 2001.

_______, *Sense and Sensibility,* 1995, New York, Penguin Books, 1995.

*BBC News Business*, "Jane Austen to be face of the Bank of England £10 note", 24-7-2013. http://www.bbc.co.uk/news/business-23424289

[30] "… silence was an essential part of being a woman no matter how violently you felt."

Bloom, Amy, “Terrible Jane”, Susannah Carson ed., *A Truth Universally Acknowledged. 33 Great Writers on Why We Read Jane Austen,* London, Random House, 2010, pp. 224-229.

Brann, Eva, “The Perfections of Jane Austen”, Susannah Carson ed., *A Truth Universally Acknowledged. 33 Great Writers on Why We Read Jane Austen,* London, Random House, 2010, pp. 201-212.

Brownstein, Rachel M., *Why Jane Austen?*, New York, Columbia University Press, 2011.

Byatt, A. S. and Ignês Sodré, “From Jane Austen: *Mansfield Park”,* Susannah Carson ed., *A Truth Universally Acknowledged. 33 Great Writers on Why We Read Jane Austen,* London: Random House, 2010, pp. 128-138.

Curran, Cynthia, “Private Women, Public Needs: Middle-Class Widows in Victorian England”, *Albion* 25, 2 (Summer 1993), pp. 227-228.

Duckworth, Alastair. *The Improvement of the State. A Study of Jane Austen’s novels.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994.

Faye, Deidre de ed. *Jane Austen’s Letters,* Oxford, Oxford University Press, 1995.

Gevirtz, Karen Bloom, *Life after Death*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

Johnston, Freya, “Two Inches of Ivory”, Reseña de Mullan, John, *What Matters in Jane Austen? Twenty Crucial Puzzles Solved,*. London, Bloomsbury, 2012, *Literary Review* 404 (Nov. 2012), pp. 20-21.

Lewis, C. S., “A Note on Jane Austen”, Susannah Carson ed., *A Truth Universally Acknowledged. 33 Great Writers on Why We Read Jane Austen,* London, Random House, 2010, pp. 104-115.

MacDonagh, Oliver, *Jane Austen. Real and Imagined Worlds,* New Haven & London, Yale University Press, 1991.

Page, Norman, *The Language of Jane Austen,* Abingdon and New York, Routledge, 1972.

Shields, Carol, *Jane Austen,* London, Phoenix, 2001.

Strokes, Myra, *The Language of Jane Austen,* Basingstoke and London, Macmillan, 1991.

# CRÓNICA DE UN TEATRO AUSENTE: LAS DRAMATURGAS REPUBLICANAS

*Rocío González Naranjo*
*Université de Limoges*

ABSTRACTS
Las dramaturgas republicanas comienzan a surgir poco a poco del olvido, a través de ediciones y de investigaciones académicas realizadas en los últimos años. Sin embargo, cuando hacemos un recorrido por la escena española, encontramos un vacío importante en lo que a representaciones de sus obras se refiere. En este artículo, analizamos las representaciones realizadas por cuatro escritoras republicanas: Halma Angélico, María Teresa León, Carlota O'Neill y María Zambrano. Con ello, pretendemos encontrar respuesta a una ausencia injustificada de las tablas españolas. Al mismo tiempo, intentaremos analizar los criterios de elección de las representaciones, atendiendo a la estética y al argumento, intentando comprender la ausencia de estas dramaturgas en los teatros españoles.

Republican women playwrights start to reappear slowly through academic editions and researches in the last years. However, when we observe the Spanish scene we find an important vacuum regarding the performances of their plays. In this paper, we analyze the performances made by four republican women playwrights: Halma Angélico, María Teresa León, Carlota O'Neill and María Zambrano. The aim is to find the answer to this unjustified absence from the Spanish scene. At the same time, we try to analyze the criteria of the plays choice, regarding aesthetics and plot to give a reason of the absence of these playwrights in the Spanish theaters.

KEYWORDS
Dramaturgas republicanas, Representaciones teatrales.
Republican women playwrights, theatrical performances.

La época precedente al advenimiento de la Segunda República hasta el fin de la Guerra Civil española ha suscitado numerosos estudios en cuanto a la historia, la sociología, el arte, la literatura, la política y los movimientos feministas entre otros. Precisamente, esta época se caracteriza por una participación mayor de las mujeres en el mundo de la política y de la cultura. La creación de asociaciones como el Lyceum Club, por ejemplo, sigue fascinando hoy en día, realizándose investigaciones sobre sus asociadas y las actividades que en él se realizaban[1]. Las mujeres pertenecientes a esta asociación, así como a la Residencia de Señoritas y a otros grupos culturales, muestran

[1] Para más información, ver los estudios de Amparo Hurtado (1999), Concha Fagoaga (2002), Shirley Mangini (2006) y Juan Aguilera Sastre (2011).

una creación importantísima en todas las áreas artísticas, así como una participación activa en la vida social y política de España.

Mujeres como María Teresa León, Halma Angélico, María Zambrano, María Luisa Algarra, Luisa Carnés, María de la O Lejárraga, Concha Méndez, Carlota O'Neill, Isabel Oryazábal, Pilar de Valderrama, Matilde Ras, Magda Donato, Sofía Casanova, María Teresa Borragán, Irene Falcón, etc., se interesan por la escritura teatral en un momento determinado. Algunas consiguen la realización de una escenificación, pero la gran mayoría se debe conformar con una publicación en pequeñas ediciones. Llegado el fin de la guerra y hasta la democracia, estas mujeres, exiliadas o *insiliadas* (Aznar Soler, 2008: 47-61)[2], permanecen en el silencio, así como su escritura.

En las últimas décadas, hemos asistido a un resurgimiento de los estudios dedicados a las dramaturgas republicanas, a través de célebres análisis, como el de Pilar Nieva de la Paz (Nieva de la Paz, 1993) o el de Manuel Aznar Soler (Aznar Soler, 2002) entre otros. Del mismo modo, las reediciones de las obras escritas por estas dramaturgas han sido considerables. Tenemos como ejemplo las publicaciones realizadas por la Asociación de Directores de Escena, cuya labor es importantísima para el conocimiento de la dramaturgia femenina de esta época[3].

Sin embargo, en lo que se refiere a las representaciones y adaptaciones teatrales, hemos constatado, no sin indignación, un gran vacío en comparación con sus

---

[2] El *insilio* desarrollado por Aznar Soler implica, además del desarraigo espiritual del exilio interior, la exigencia, pues la persona no puede desplazarse. El insiliado se siente como el exiliado, es decir, siente un desajuste importante con su propio país.

[3] Concretamente, la ADE ha realizado numerosas reediciones entre las que destacan las siguientes:

Algarra, María Luisa, *Primavera inútil* [1944], *Casandra o la llave sin puerta* [1953], *Los años de prueba* [1954], edición de Luis de Tavira, Madrid, 2003, 351 p.

Angélico, Halma, *Ak y la Humanidad* [1938], edición de Fernando Doménech, Madrid, 2001, 128 p.

Angélico, Halma, *Entre la cruz y el diablo* [1932], *Al margen de la ciudad* [1934], edición de Ivana Rota, Madrid, 2007, 207 p.

Borragán, María Teresa, *Ilusión* [1917], *La voz de las sombras* [1924], edición de Simona Moschini, Madrid, 2006, 276 p.

Carnés, Luisa, *Cumpleaños* [1966], *Los bancos del Prado* [1951-1952], *Los vencedores de miedo* [1953-1954], edición de José María Echazarreta, Madrid, 2002, 224 p.

Donato, Magda, *Pipo y Pipa y el lobo tragalotodo* [1936], *Pinocho en el país de los cuentos* [1942], edición de César de Vicente, Madrid, 2000, 232 p.

León, María Teresa, *Obras dramáticas. Escritos sobre el teatro*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, 2003, 467 p.

Martínez Sierra, María, *Teatro escogido*, edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, 1996, 258 p.

Méndez, Concha, *El pez engañado* [1933], *Ha corrido una estrella* [1934], *Las barandillas del cielo* [1938], edición de Margherita Bernard, Madrid, 2006, 187 p.

Méndez, Concha, *La caña y el tabaco*, edición de Margherita Bernard, Madrid, 2011, 176 p.

O'Neill, Carlota, *Circe y los cerdos* [1974], *España encadenada* [1974], edición de Juan Antonio Hormigón, Madrid, 1996, 570p.

Oyarzábal de Palencia, Isabel, *Diálogos con el dolor*, edición de Carlos Rodríguez Alonso, Madrid, 1999, 198 p.

compañeros de generación (las del 98, 14 y 27), tales como Valle-Inclán, Lorca, Alberti, etc. Las obras teatrales de estos autores canónicos siguen poniéndose en escena, mientras que las de nuestras autoras esperan aún a ser representadas. Nuestra labor pues en este artículo no es solo mostrar una evidencia, sino que además se quiere denunciar la ausencia casi total de las tablas escénicas españolas de estas grandes escritoras que contribuyeron además a la historia de España[4]. Siendo conscientes del gran número de mujeres dramaturgas durante este periodo, hemos escogido cuatro de ellas, con circunstancias diferentes, para evidenciar nuestra problemática. Así, desarrollaremos los ejemplos siguientes: Halma Angélico (1888-1952), María Teresa León (1903-1988), Carlota O'Neill (1904-2000) y María Zambrano (1904-1991). Esta elección responde, como se ha dicho anteriormente, a una intención de mostrar cuatro mujeres con características completamente diferentes. Hemos considerado a Halma Angélico por ser una escritora que no tuvo la ayuda de ninguna persona (en especial del sexo masculino) para conseguir el éxito en el Madrid de pre-guerra. María Teresa León es conocida principalmente por ser la primera esposa de Rafael Alberti, aunque como se ha demostrado en las investigaciones realizadas, ella fue muchísimo más que «mujer de». Carlota O'Neill nos ha llamado la atención por las adversidades que sufrió durante y después de la guerra, eligiendo el exilio voluntariamente. En fin, María Zambrano nos parece el caso más prodigioso de revitalización teatral, como ya veremos. Sorprendentemente, solo escribió una obra de teatro, y sin embargo puede que haya sido la que más representaciones ha tenido de estas cuatro mujeres. La pregunta será pues evidente: ¿Por qué no se representan estas obras? Y en el caso de que consigan llegar a un escenario, ¿Cuáles son las razones que responden a la elección de estas representaciones?

Las búsquedas realizadas han sido a partir de Internet, teniendo acceso además al Catálogo audiovisual del Centro de Documentación Teatral entre otros. En este catálogo, hemos podido comprobar las siguientes representaciones: *La Plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, con adaptación de Josep María Benet i Jornet, y dirección de Toni Casares, en el Teatre Nacional de Catalunya, del 13 de noviembre de 2007 al 20 de enero de 2008; *Mujeres*, obra que consta de una serie de textos de la misma autora catalana, por Mercedes Lezcano, en Metrópolis Teatro y en Burbano, durante el año 1999; El ladrón de islas, de María Teresa León, por Bambalúa Teatro, en

---

[4] A este propósito, leer Mangini, Shirley, MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia,* Barcelona, Península, 2001.

2013. Pero estas son las únicas obras de dramaturgas republicanas que se encuentran en un catálogo oficial de 514 páginas de referencia, lo cual no deja de ser sorprendente e indignante para la memoria de estas mujeres.

Halma Angélico es el pseudónimo de María Francisca Clar Margarit (1888-1952), dramaturga, ensayista, articulista y defensora de los derechos de las mujeres. Forma parte de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) y del Lyceum Club. Robert Marrast confirma la gran valía de esta dramaturga, al ser la única mujer que pudo representar en el Madrid sitiado por la guerra, en 1938, con la obra *Ak y la Humanidad* (Marrast, 1978:85)[5]. Pero antes de esta representación, consiguió poner en escena, con éxito, en 1932, su obra *Entre la cruz y el diablo*, en el Teatro Muñoz Seca de Madrid. Escribe además otras dos obras teatrales, *La nieta de Fedra* (1929) y *Al margen de la ciudad* (1934), las cuales no fueron representadas[6]. La producción de esta autora es acorde con el tiempo que vivió, pues era profundamente católica y al mismo tiempo mostraba sus ideas anarquistas y feministas. De este modo, hay que comprender estas contradicciones en su obra, a la vez revolucionaria y feminista, pero también católica y conservadora (Ricci, 2006). Tras la guerra, Angélico estuvo en prisión durante tres meses, para después quedarse en Madrid, donde murió en el olvido en 1952. Este olvido ha continuado en el mundo académico hasta la publicación de una serie de investigaciones realizadas por Pilar Nieva de la Paz (Nieva de la Paz: 1992, 1993, 1994, 2000), la cual abrió la vía a otros investigadores sobre esta autora y su entorno[7]. Del mismo modo, se han realizado reediciones de sus obras, como las de Fernando Doménech Rico sobre la obra *Ak y la Humanidad* (2001) y la de Ivana Rota sobre las obras *Entre la cruz y el diablo* y *Al margen de la ciudad* (2007). Sin embargo, al buscar alguna representación actual sobre sus obras, el escenario encontrado ha sido dantesco, pues solo existe una única lectura dramatizada de una de sus obras, *Ak y la Humanidad*, setenta y un años después de su representación, en el Teatro Español de Madrid. Y como veremos con las siguientes autoras estudiadas, esta escenificación se produce a raíz de un acto especializado en mujeres dramaturgas. En efecto, comprobaremos que las revitalizaciones de las obras de estas dramaturgas se realizarán en el marco de un homenaje o de unas jornadas de estudio, y pocas veces en un espacio

---

[5] *« A mitjan estiu es produeix un esdeveniment poc comú per més d'un motiu: el 24 d'agost va efectuar-se l'assaig general, al Teatre Espanyol, d'*Ak y la Humanidad*, obra inspirada en una novel.la de l'escriptor rus Jefim Sosulia, per Halma Angélico, la primera i probablement l'única dona dramaturg de tota la guerra civil [...] »* Marrast (1978:85)

[6] Ver anexo 1.

[7] Ver anexo 2.

teatral propiamente dicho. En el caso de Halma Angélico, esta lectura dramatizada (que no representación teatral) se realiza en la IVª edición del *Festival Octubre Dones*, el 26 de octubre del 2009, organizado por el colectivo «Donesenart». Se trata de una puesta en escena dirigida por Ana Albadalejo, en la cual la imagen de la Mariana republicana está presente, aportando así una estética política y siendo fiel al mensaje de la autora. En efecto, la obra *Ak y la Humanidad*, inspirada en un cuento del autor ruso Jefim Sosulia (1930), muestra el deseo de una nueva sociedad a partir de la educación, que es a lo que se aspiraba principalmente entre las filas republicanas[8]. En la página Web de Donesenart se aclara la labor que quieren realizar[9]:

> En DONESenART nos planteamos la construcción de un espacio vivo de creación e investigación escénica y social dirigido por mujeres, fomentando la difusión de sus iniciativas y producciones, promoviendo la igualdad de oportunidades en las Artes Escénicas, [...] fomentando así la interculturalidad y la interacción entre las creadoras y la sociedad.

Así, con el ejemplo de la escenificación de la obra de Halma Angélico podemos ver el contexto donde se realiza esta lectura dramatizada: en un espacio teatral dirigido por mujeres con el fin de recuperar la memoria de estas dramaturgas injustamente olvidadas. La pregunta surge a partir de la elección de esta obra de entre sus cuatro piezas dramáticas, ya que estética y dramáticamente es inferior a las otras (Marrast, 1978:86). Mientras que en las otras obras, el mensaje que Angélico quiere dar es la solidaridad entre mujeres, en esta última, la autora, siguiendo al escritor ruso, da un cambio temático hacia la política. La obra comienza por un anuncio: todos los ciudadanos juzgados inútiles para la sociedad deberán suicidarse. Ak, el jefe supremo, comienza a dudar de la eficacia de esta eugenesia a partir de la visita del espíritu de su madre, asesinada también por considerarla superflua. Ak intenta entonces otra alternativa: dejar vivir a todo el mundo y preocuparse por la felicidad de los ciudadanos. Pero esta opción tampoco funciona, ya que la estupidez humana no cambia. Al final, Ak reclama una nueva sociedad a partir de la educación del pueblo[10]. Así pues, la *tragedia*

---

[8] En este mismo festival se ponen en escena otras dos obras de dos mujeres republicanas: *Viure al dia, El parc de les magnolies i cartes a Anna Murià*, de la autora catalana Mercè Rodoreda, con dirección de Rosana Pastor; *Sortilegio* de María Martínez Sierra bajo la dirección de Antonia Bueno. Curiosamente, esta última obra es una pieza teatral estrenada en 1930, en Buenos Aires, con lo cual se puede considerar que, setenta y nueve años después, la obra de María de la O Lejárraga llega a España.
[9] http://donesenart.blogspot.fr
[10] « Ak *: ¡Madre! ¡Resucita! ¡Ya! ¡Luz! ¡Crear!, sí, ¡crear!...Trabajar...trabajar..., enseñar..., enseñar...¡Sí! CREAR ENSEÑANDO'. »* (Angélico, 1938:110).

*biológica*[11] de sus otras obras desaparece para desarrollar una temática política. Quizás sea por ello por lo que Ana Albadalejo elige esta obra para su lectura dramatizada. Pero puede ser también por la polémica que su estreno conllevó entre las filas anarquistas (Doménech Rico, 2001).

El caso de María Teresa León (1903-1988) también nos ha sorprendido, ya que es una de las republicanas más célebres reavivada por numerosos estudios que ponen en valor el papel que jugó durante la contienda civil[12]. Sin embargo, también es autora de un número de obras teatrales entre otros escritos[13]. La investigación académica sobre su producción escrita es menor que la que recoge sus actuaciones en el *Teatro de Guerrillas del Ejército del Centro*, en el *Teatro de Arte y Propaganda*, o en la *Alianza de Intelectuales Antifascistas* por ejemplo. Una vez en el exilio, y gracias a su *Memoria de la Melancolía*, la autora muestra su personalidad eclipsada por la de su marido. Sin embargo, y contrariamente a Angélico, María Teresa León parece suscitar entre los medios académicos un interés mayor debido, entre otras cosas, a su papel de esposa de Rafael Alberti, pero no por su producción literaria[14]. Del mismo modo, las representaciones teatrales de sus escritos son insuficientes. Hemos encontrado muy pocas representaciones de las obras de María Teresa, en realidad, ninguna. La primera alusión proviene de un homenaje que se realizó en Burgos, en el año 1986, con motivo del centenario de su nacimiento, cuando aún estaba viva. En la noticia publicada en *El País*, el 27 de noviembre de 1986, no se especifica qué obra se representó, sino que se dice que es una escenificación de sus cuentos. La segunda puesta en escena se produce veintisiete años después, de algunos textos de su libro *Memoria de la Melancolía*, a cargo del Partido Comunista e Izquierda Unida de Granada, y realizado por Javier Egea[15]. Así, continua destacándose su labor fuera de la producción teatral. En este mismo año, encontramos la tercera representación: *El ladrón de islas*, dirigida por

[11] Utilizo la expresión empleada por Cristóbal De Castro en el prólogo de la antología que publicó en 1934. De Castro escribe esta antología incluyendo cuatro obras de tres dramaturgas diferentes: *Al margen de la ciudad*, de Halma Angélico ; *El tercer mundo*, de Pilar de Valderrama ; *El amo* y *El taller de Pierrot*, las dos de Matilde Ras. De Castro presenta a las tres dramaturgas designando sus obras por la expresión «tragedias biológicas». Según el autor, se trata de obras en las que el tema central es el sexo, situado en el corazón de la problemática de estas escritoras.
[12] Ver anexo 2.
[13] Ver anexo 1.
[14] Ver anexo 2.
[15] Visto en www.granadahoy.com, el 31 de mayo del 2013. Textos en prosa de María Teresa León –de la voz de Susana Oviedo- y versos de Rafael Alberti –en la voz de Javier Egea, con músicas interpretadas por el Quinteto Amati.

David Virosta, y producida por Bambalúa Teatro. En el dossier[16], se nos explica que es una adaptación de *Rosa Fría, patinadora de la luna*, cuento de 1933 y representada, además, con fines didácticos.

De este modo, las representaciones teatrales de María Teresa León no se basan en sus obras, sino que son adaptaciones de sus cuentos o de su libro de memorias. ¿Por qué sucede esto? ¿Es que sus obras no tienen un valor dramático lo suficientemente importante como para no ser llevadas a escena? Según Gregorio Torres Nebrera (Torres Nebrera, 1984:381), en la obra *Huelga en el puerto* (1933), perteneciente a un teatro proletario, se intenta aunar *«calidad estética con una dosis amplia de declarado compromiso de partido.»* Por otra parte, *La libertad en el tejado*, escrita en su exilio (probablemente entre 1947-1948), pone de manifiesto la condición del ser humano y el ejercicio de la libertad. Francisca Vilches de Frutos (Vilches de Frutos, 2010:693) afirma que la autora utiliza la recreación de los mitos griegos para mostrar además la preocupación de los exiliados por

> la denuncia de la España de la posguerra, sumida en la represión, la escasez y el hambre, la necesidad de seguir resistiendo y de mantener en pie la llama de la memoria colectiva entre los que permanecieron, la importancia de confiar en las jóvenes generaciones y en su poder regenerador, y la defensa de posiciones pacifistas en el marco de un contexto internacional cada vez más belicista.

Nos preguntamos entonces por qué, en el marco de un homenaje o de unas jornadas dedicadas a mantener la cultura viva, ésta no podría haber sido la obra elegida de María Teresa, pues contiene todas las preocupaciones que la autora compartía con los exiliados españoles, siendo así una obra de alto valor histórico, además de estético[17].

Nos hemos interesado también en Carlota O'Neill (1904-2000), una republicana que sufrió y que plasmó en sus escritos biográficos la situación de las mujeres durante la guerra[18]. Carlota estaba casada con el capitán republicano Virgilio Leret, el cual fue fusilado nada más comenzar la sublevación. Tras la guerra, la autora estuvo presa durante cinco años y alejada de sus dos hijas para partir después al exilio voluntariamente. Precisamente, la experiencia de la cárcel es lo que cuenta Carlota en su obra *Los que no pudieron huir*, publicada por la Asociación de Directores de Escena, de

---

[16] Disponible en www.bambaluateatro.com/

[17] Además, escribió *Sueño y verdad de Francisco de Goya* en su exilio romano, en 1969, como lo confirma Aznar Soler en su edición sobre la misma. Ver bibliografía. Del mismo modo, el Centro del 27 publicó, en 2007, en las ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, una obra que permanecía inédita desde 1950, *La historia de mi corazón*.

[18] O'Neill, Carlota, *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Editorial Oberón, [1951] 2003, 360 p.

la mano de Juan Antonio Hormigón, y única obra representada por el momento[19]. Esta obra, escrita en 1963, se representa por primera vez en la Entrega de premios ADE 2010 en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Javier Hernández Simón y realizada por su compañía *611 Teatro*. La segunda representación de esta obra se elabora por el mismo director de escena y compañía, y tiene lugar el 9 de abril del 2010, en el Museo Reina Sofía de Madrid, dentro de las actividades del seminario *Memoria y sexualidad de las mujeres bajo el franquismo*, organizado por la UNED y el Museo Reina Sofía, y con la colaboración de la ADE. La última representación, del mismo director, se produce el 9 de febrero del 2013, en el Ateneo de Madrid, dentro de las Jornadas *La Cultura bajo el franquismo*. Precisamente, a propósito de estas Jornadas, Isabelo Herreros explica:

> Carlota O'neill falleció en Caracas el 20 de junio de 2000, lejos del Madrid que la vio nacer y sin que su obra literaria española y su trayectoria vital como mujer luchadora, feminista y republicana recibieran reconocimiento alguno. Su trayectoria como escritora y periodista necesitan un estudio detenido y exhaustivo y en cuanto a su dimensión política creo que, desde la modestia de estas jornadas de recuperación de la historia del Ateneo y de sus socios ilustres, al menos realizamos una aportación[20].

Como en el caso de Angélico, de María Teresa León o de Carlota O'Neill, las representaciones se sitúan en el marco de unas jornadas de recuperación de la memoria, o de un homenaje a su persona, realizados por grupos afines a las ideas republicanas, pero no se encuentran representaciones teatrales que tengan lugar en espacios y contextos puramente dramáticos.

Con María Zambrano (1904-1991) descubrimos precisamente la representación propiamente teatral, con su única obra, *La tumba de Antígona*. La filósofa, discípula de José Ortega y Gasset y de Xavier Zubiri, colaboró con la República hasta el final de la guerra, cuando tuvo que exiliarse junto con su hermana Araceli. Ambas sufrieron el exilio, y Araceli de manera atroz, debido a la situación encontrada en Francia[21]. Esta obra, de capital importancia para comprender la *razón poética* que prona la autora, se representa en varias ocasiones, dentro de un contexto de homenaje, pero también en espacios teatrales. Sin embargo, la obra, escrita en 1967, tiene que esperar dieciséis años

---

[19] Para ver la bibliografía de esta autora, dirigirse al anexo 1.
[20] Isabelo Herreros, artículo disponible en www.manuelazana.org
[21] En efecto, Araceli Zambrano fue torturada por los nazis y sufrido la muerte de su marido en manos de éstos. A partir de ese momento, María no abandonará a su hermana hasta el fallecimiento de Araceli. Ver Rogelio Blanco (Blanco, 2009).

para ser escenificada. Según la edición de Virginia Trueba Mira (Trueba Mira, 2012) de *La tumba de Antígona*, han habido las siguientes representaciones :

1. Con el título *Delirio y muerte de Antígona* se representa la obra en el marco de un Seminario sobre el pensamiento de María Zambrano celebrado en Almagro en junio-julio de 1983, en el Convento de los Padres Dominicos[22].

2. El 24 de julio de 1984 se estrena otra representación en el Teatro-Estudio de Málaga, bajo la dirección de Juan Hurtado. De ella se conserva una reseña en la revista *El Público* de 1985, donde se explica con detenimiento esta puesta en escena. Según Virginia Trueba Mira, el autor de la reseña teatral, Romero Esteo, califica la representación de « *liturgia trágica [...] básicamente fundamentada en el cante jondo', y como 'una gran fiesta bárbara de la tragedia por vía de una realización sofisticada y exquisita'.* », tratándose de una adaptación en la que la danza y la música se integran junto al texto de Zambrano.

3. En 1990, la Compañía de Teatro María Zambrano representa la obra en el Teatro Lope de Vega de Málaga. Se estrena con motivo del Primer Congreso Internacional sobre María Zambrano, bajo la dirección de Juan Hurtado y Ángel Fernández Espartero.

4. Alfredo Castellón dirige, el mismo año, a Marisa Paredes en el papel de Antígona para Televisión Española, en 1990. (Sin embargo, no hemos encontrado ninguna alusión a esta adaptación televisiva).

5. Alfredo Castellón la escenifica en 1992, en el XXXVII edición del Festival de Teatro Romano de Mérida, por encargo de la propia Zambrano. Es protagonizada por Victoria Vera, Miguel Palenzuela y Claudia Cravi, teniendo un gran éxito. Según Rosa Burillo (2013), esta escenificación corresponde perfectamente con la idea expuesta de la autora: « *De la adaptación teatral que se estrenó en el teatro de Mérida el 16 de agosto de 1992 me llaman la atención dos cosas, la de la tela que marca el fondo del escenario asociado con la Harpía y la aparición de la nodriza tarareando una nana* a bocca chiusa. *Por desgracia, esta versión María ya no pudo verla*.»

6. Siguiendo a Trueba Mira (2012:102), otra representación tiene lugar en 2001, en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, en la cual destaca « *el desdoblamiento del personaje por parte de las dos actrices protagonistas, de acuerdo a la interpretación zambraniana que identifica Antígona con su hermana Araceli y con ella misma.*»

---

[22] Las Actas están recogidas bajo el título *El pensamiento de María Zambrano,* ver bibliografía.

7. En 2003 se representa esta obra en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, de la cual Trueba Mira (Trueba Mira 2012:102) señala que « *la fidelidad al texto zambraniano consistió en permitir que fuera la palabra la que generara el espacio escénico, el gesto, el movimiento.* ». Pero es la propia directora de escena, Fernanda Santiago Bolaños (Santiago Bolaños, 2004), la que nos explica el ambiente sugerido para esta representación:

> [...] Como en un juego del que se aceptan reglas, los espectadores «descendían» al interior del antro donde, poco después, Antígona iba a tener la oportunidad de recorrer su biografía. Los espectadores, transformados en actores también, descendían, decimos, en la oscuridad que sólo mancillaban las tenues linternas de quienes ejercían el rito del Teatro [...]

8. En el año 2004, el Grupo Anchamar, bajo la dirección de Marina Carresi, la representa en la Iglesia San Just i Pastor, en Barcelona.

9. Bajo el título *Escenas de La Tumba de Antígona*, la compañía de Teatro María Zambrano, dirigida por Juan Salvador Gómez Polo, la representa en 2004. Participa en la Feria de los Pueblos celebrada en el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga organizada por la Diputación Provincial, para hacer una gira por los institutos de Secundaria de la provincia malagueña.

10. En 2009, tiene lugar la última representación, en el XXVI Festival Internacional de Teatro de Málaga, Círculo de Tiza, en co-producción con *Elsinor Teatro Stabile di Innovazione di Milano*, bajo la dirección del italiano Franco Palmieri y Mercedes Castro.

Como podemos comprobar, el caso de María Zambrano es completamente diferente por dos razones: la primera es que esta republicana es recordada, revitalizada y representada fuera de los ambientes académicos o de recuperación de la memoria. Pensemos, por ejemplo, que el reconocimiento de la obra y pensamiento de Zambrano aparece en plena dictadura franquista para continuar después hasta nuestros días[23]; y la segunda, y la más sorprendente, es que María no era dramaturga. ¿Cómo puede ser entonces posible que de nuestras cuatro mujeres sea la que más representaciones de su única obra se hayan hecho?

De todas formas, podríamos comparar a estas cuatro autoras para comprender mejor el impacto de sus obras en la actualidad, pero no son casos excepcionales, sino

[23] Entre otros reconocimientos «tempranos», Zambrano recibe, en 1981, el Premio Príncipe de Asturias de Humanidades.

que desgraciadamente se puede ampliar este problema a todas las mujeres escritoras de aquella época. Y las dramaturgas son especialmente silenciadas por diversas razones: En primer lugar, la condición de ser mujer en un medio considerado masculino, ya que el género teatral es el mas público de todos. En segundo lugar, su condición de «rojas» y por lo tanto, exiliadas o insiliadas de la vida pública de la España franquista. En fin, su propia condición de exiliadas, algunas continuando en un medio cultural, otras eclipsándose a la sombra de un compañero. Triplemente silenciadas, estas mujeres permanecen aún, hoy día, fuera de los circuitos teatrales.

ANEXO 1: OBRAS TEATRALES DE LAS AUTORAS[24]

**Halma Angélico**

*Los caminos de la vida.* Madrid, Imp. Clásica Española, 1920, firmado con el pseudónimo de Ana Ryus.

*Berta*, drama en tres actos, de 1922.

*La nieta de Fedra,* Madrid, Talleres Tipográficos Velasco, 1929.

*Entre la cruz y el diablo,* Madrid, Rivadeneyra, 1932.

*Al margen de la ciudad*, en: *Teatro de mujeres*. Prologo de Cristóbal de Castro, Madrid, M. Aguilar, 1934, pp. 17-86.

*Entre la cruz y el diablo/ Al margen de la ciudad*, edición de Ivana Rota, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2007.

*AK y la humanidad*, Madrid, M. Aguilar, 1938.

*Ak y la Humanidad*, edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2001 [1938].

Según Juan Antonio Hormigón (2000: 357), quedan algunos inéditos, entre los que está la obra teatral *La gran orgía*, *«entregada para su registro en la SGAE el 8-VII- 1932 »*.

**María Teresa León**

*Huelga en el puerto*, en AA. VV., *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Madrid, Edicusa/Cuadernos para el Diálogo (Libros de Teatro, 56), 1979, pp. 57-79. (Primera edición: *Octubre*, Madrid, III [agosto-septiembre 1933], pp. 21-24. Otra edición: *Primer Acto*, Madrid, 229 [1989], pp. 118-125.)

---

[24] Solo mostramos el género teatral.

*La libertad en el tejado* (dos actos), *Encuentros*, Segovia, 9-10 (1989), 26 pp. s. n. (Otra edición: Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees/GEXEL [Winnipeg, 2], 127 pp.; edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler.)

*La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Ediciones Renacimiento, 2003.

*Misericordia*, Madrid, ADE, 2003; incluida en el libro *María Teresa León, Escritos sobre el teatro*, prólogo y notas de Gregorio Torres Nebrera.

*La historia de mi corazón*, Diputación Provincial de Málaga, 2007.

**Carlota O'Neill**

*Teatro (Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada. Cuarta dimensión),* prólogo de Sergio Magaña, México, B. Costa-Amic Editor, 1974.

*Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada. Los que no pudieron huir*, edición, introducción y notas de J. A. Hormigón, Madrid, ADE, 1997.

Según Nieva de la Paz (Nieva de la Paz, 1993:199) tras representar *Al Rojo* (12 febrero de 1933), escribió en colaboración con Juan G. Olmedilla, *El caso extraordinario de Elisa Wilman*. Además, y citando a Nieva de la Paz «en el Registro de derechos dramáticos de la Sociedad General de Autores, aparecen registradas como de esta autora *Al Rojo*, *Viernes Santo*, y una adaptación de *Anna Christie* realizada en colaboración».

**María Zambrano**

*La tumba de Antígona*, México, Siglo XXI, 1967. Otras ediciones: *Litoral I*, 121-122-123 (1983), pp. 17-85; en *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 199-265; Madrid, Mondadori, 1989.

*La tumba de Antígona*, de María Zambrano, versión de Alfredo Castellón, estrenada en el Teatro Romano de Mérida el 16 de agosto de 1992, Madrid, SGAE (Teatro, 79), 1997.

*La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, edición de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.

## ANEXO 2: ESTUDIOS SOBRE LAS DRAMATURGAS[25]

**Sobre Halma Angélico**

[25] No insertamos todas las investigaciones que se han hecho, sino aquellas que nos parecen más relevantes para conocer la obra literaria de las autoras.

Catalán García, Pedro, « *Ak y la humanidad*: una obra bajo sospecha », *Teatr@. Revista de Estudios Escénicos*, n°22, 2008, pp. 204-232.

Duno, Douglas José, « La reivindicación de la mujer en el teatro de Halma Angélico » *Alaluz*, Riverside, California, XXIX, 1997, n° 2, pp. 71-82.

González Naranjo, Rocío, « Triunfos amargos: Halma Angélico y la utopía femenina y política », *Máscaras femeninas. Ficción, simulación y espectáculo,* edición de Vicente González Martín, Mercedes Arriaga Flórez, Celia Aramburu Sánchez y Milagro Martín Clavijo, Sevilla, Arcibel Editores, 2010; pp. 553-576. Vol. I.

–, « Halma Angélico et la conciliation espagnole d'avant-guerre: le christianisme opposé à la révolution (féministe) », *Regards Croisés sur l'Identité et l'Alterité dans les Sciences de l'Homme et de la Société*, edición de Julien Bellarbre, Amir Biglari, Sophie Desmoulin (et al.), Presses Universitaires de Limoges, 2011; pp. 215-227.

Ricci, Évelyne, « Halma Angélico: l'Avant-garde au féminin? », *Regards sur les espagnoles créatrices XVIIIe-XXe siècle*, edición de Françoise Étienvre, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 165- 179.

Rota, Ivana, « Halma Angélico: *Los caminos de la vida* y *Entre la cruz y el diablo* », *Teatro y mujer en España. De los años 20 a la posguerra,* edición de Margherita Bernard, Bergamo University Press, 2006, pp. 71-96.

Wright, Sarah, « Eugenesia, maternidad y teatro revolucionario: *Ak y la Humanidad* (1938), de Halma Angélico », *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940,* edición de Pilar Nieva de la Paz, Sara Wright, Catherine Davies et Francisca Vilches de Frutos, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, pp. 217-232.

**Sobre María Teresa León**

Álvarez de Armas, Olga (coord.), *María Teresa León: Memoria de la hermosura*, Madrid, 2005.

Aznar Soler, Manuel, «M.ª Teresa León y el teatro español durante la guerra civil», *Anthropos* (ix-1993), 148, pp. 23-34.

Estebanez Gil, Juan Carlos, *María Teresa León. Estudio de su obra literaria*, La Olmeda, 1995.

Marina Bedia, Marta, «Antón Perulero: un cuento inédito de María Teresa León», *Revista de Literatura*, Vol. 64, num. 128, 2002; pp. 569-585.

Salim Grau, Susana, «Memoria de un olvido: textos desconocidos de María Teresa León», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*

*«Las dos orillas»,* edición de Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, Monterrey, México del 19 al 24 de julio 2004, Vol. 3, 2007; pp. 523-534.

Santonja, Gonzalo, *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

Torres Nebrera, Gregorio, «María Teresa León: cinco cuentos recuperados», *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 19, 1995; pp. 485-512.

–, *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León),* Ediciones de la Torre, 1996.

**Sobre Carlota O'Neill**

Ferrero Hernández, Candida, «Circe y los cerdos de Carlota O'Neill», *Faventia*, 26/2, 2004, pp. 123-133.

Rodríguez Sánchez, María de los Ángeles, «Carlota O'Neill: personaje histórico y protagonista literaria», *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, edición de Mercedes González de Sande, Sevilla, Arcibel Editores, 2010, pp. 747-763.

**Sobre María Zambrano**

Allaigre-Duny, Annick, «L'Antigone de María Zambrano : de la réflexion philosophique à la création poétique», *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, edición de María Graciete Besse y Nadia Mekouarhertzberg, L'Harmattan, 2004, Vol. II, pp. 137-152.

Bundgaard, Ana, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano,* Madrid, Trotta, 2000.

Gómez Blesa, Mercedes, *La razón mediadora. Filosofía y Piedad en María Zambrano,* Burgos, Gran Vía, 2008.

Mékouar-Hertzberg, Nadia, « La dimensión del exilio en *La tumba de Antígona* (María Zambrano) » *Exilios-Desexilios en el mundo hispánico contemporáneo : los caminos de la identidad*, edición de Emmanuel Larraz, *Hispanística XX*, Dijon, 2006.

BIBLIOGRAFIA

Angélico, Halma, *Ak y la Humanidad*, [1938], edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2001.

Burillo, Rosa, «Una cuna, una tumba», *Leer teatro*, número 2, junio 2013 http://www.aat.es/elkioscoteatral

Aznar Soler, Manuel (Dr.), *El exilio teatral republicano de 1939* / Seminario de Literatura Española Contemporánea, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. http://www.cervantesvirtual.com

–, « Los conceptos de 'exilio' y 'exilio interior' », *El exilio: Debate para la historia y la cultura*, edición de José Ángel Ascunce, Donostia, Saturrarán, 2008, pp. 47-61.

De Castro, Cristóbal, *Teatro de mujeres*, *Tres autoras españolas*, Madrid, Bolaños y Aguilar, 1934.

Doménech Rico, Fernando, « Un escándalo teatral en tiempos de guerra », *Ak y la Humanidad*, [1938], Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2001, p. 9-58.

Hormigón, Juan Antonio (ed.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000). IV Catálogo General e Índices,* Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2000.

González Naranjo, Rocio, « Triunfos amargos: Halma Angélico y la utopía femenina y política », *Máscaras femeninas. Ficción, simulación y espectáculo*, edición de Vicente González Martín, Mercedes Arriaga Flórez, Celia Aramburu Sánchez y Milagro Martín Clavijo, Sevilla, Arcibel Editores, 2010, pp. 553-576. Vol. I.

–,« Les femmes de la République Espagnole : un silence imposé », *Parole au Silence*, edición de Laurente Lachaise, Marie Lefort y Orianne Vergara, Presses Universitaires de Limoges, 2012, pp. 91-101.

León, María Teresa, *Obras dramáticas. Escritos sobre el teatro*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2003.

León, María Teresa, *Teatro (La Libertad en el tejado, Sueño y verdad de Francisco de Goya),* edición de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2003.

Marrast, Robert, *El teatre durant la Guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona, Institut del teatre, 1978.

Nieva de la Paz, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, Madrid, CSIC, 1993.

O'Neill, Carlota, *Circe y los cerdos, España encadenada*, edición de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1996.

Santiago Bolaños, María Fernanda, «El agua del soñar: *La tumba de Antígona*», correspondiente a las actas del Congreso celebrado en 2004, *María Zambrano: los años de Roma (1953-1964) / María Zambrano: Gli Anni di Roma (1953-1964)* disponible en el Centro Virtual Cervantes.

Savater, Fernando (ed.), *El pensamiento de María Zambrano: Papeles de Almagro*, Madrid, Zeo, 1983, 149 p.

Sosulia, Jefim, *Ak y la humanidad,* [1930], edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2001, pp. 18-35.

Torres Nebrera, Gregorio, « La obra literaria de María Teresa León (Cuentos y teatro) », *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, pp. 361-384.

Trueba Mira, Virginia, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, Cátedra, 2012.

Vilches de Frutos, Francisca, « El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado* de María Teresa León », *Setenta años después. El exilio literario español de 1939* - KRK - 2010.

**LE DONNE NELL'OPERA DI GIUSEPPE VERDI**

*Salvatrice Graci*
*UNED*

ABSTRACTS
Rivive nel bicentenario dalla nascita (1813-2013) il mito di Giuseppe Verdi che con la sua musica ha dato voce al Risorgimento italiano. I numerosi lutti che lo colpirono alimentarono e ne esasperarono la vena creativa. Uomo di origine contadina ma dotato di grande fascino, oltre alla moglie Margherita, scomparsa prematuramente, infatti, gli furono attribuite diverse storie e avventure anche se la compagna fedele di tutta la vita fu il soprano Giuseppina Strepponi. Ma le donne che probabilmente più amò furono le protagoniste delle sue opere, creature emarginate che aveva contribuito a plasmare e alle quali diede una voce e delle note da cantare: la passionale Violetta, la vendicativa Azucena, l'altera Aida, la spirituale Abigaille e molte altre. Tutte caratterizzate da profili caratteriali complessi e in molti casi di audace modernità.

Remembering the bicentennial of the birth (1813-2013) of the mythical Giuseppe Verdi who with his music gave voice to the Italian "Risorgimento". Numerous griefs that struck him fueled his creative vein. A man of peasant origin but with great charm, in addition to his wife, Margherita, who died prematurely, in fact, she was attributed several stories and adventure, although the faithful companion throughout his lifetime was the soprano Giuseppina Strepponi. But women who probably more loved were the protagonists of his melodramas, creatures that he had helped to shape, to give a voice and notes to sing: the passionate Violetta, the vengeful Azucena, the altera Aida, the spiritual Abigaille and many others. All characterized by complex character profiles, and in many cases of audacious modernity.

KEYWORDS
Verdi, donne, Violetta, Azucena, Aida.
Verdi, womans, Violetta, Azucena, Aida.

NOTE BIOGRAFICHE

La sera del 10 ottobre del 1813 nasceva a Roncole (esattamente duecento anni fa[1]), in una frazione di Busseto, uno dei più noti compositori di tutti i tempi, Giuseppe Verdi, che ha "musicato" il Risorgimento italiano. Di origine contadina, registrato con il nome di Joseph Fortunin François, in quanto, all'epoca, il territorio di Parma era sotto il controllo napoleonico. Un giorno, quando era ancora fanciullo, rapito dal suono dell'organo della chiesa, il prete - per ridestarlo e ricordargli i suoi doveri da

[1] Nel 2013 ricorre il bicentenario dalla nascita di Giuseppe Verdi ma anche di un altro grande compositore ovvero Richard Wagner. Per l'occasione, nei teatri di tutto il mondo, si sono celebrati due dei più grandi compositori di tutti i tempi con manifestazioni, convegni e rappresentazioni delle opere più celebri.

chierichetto - lo spinse e il giovane Verdi incespicò sulla tonaca troppo lunga cadendo e battendo la testa sullo scalino dell'altare. Si lasciò così sfuggire un'imprecazione campagnola, "Dio t'manda 'na saetta", anatema che incredibilmente pochi anni dopo ebbe esito, in quanto il povero parroco fu colpito veramente da un fulmine. A otto anni il padre gli comprò una spinetta e un artigiano locale la restaurò gratuitamente incidendo all'interno: "[...]vedendo la buona disposizione che ha il giovanetto Giuseppe Verdi d'imparare a sonare questo istrumento, che questo mi basta per esserne del tutto pagato. Anno Domini 1821" (Marchesi, 1970: 3-11).

Dovette la sua prima istruzione musicale all'organista del paese e i primi passi nella carriera ad Antonio Barezzi, un agiato bussetano appassionato di musica. Studiò sotto la guida di Ferdinando Provesi della scuola di musica e della società Filarmonica di Busseto. Incoraggiato da Barezzi, si recò a Milano dove tentò invano di entrare al Conservatorio, infatti, fu bocciato all'esame di ammissione con motivazioni di tipo burocratico. Tornato nella città natale, ricoprì il ruolo di maestro di musica e nel 1836 sposò Margherita Barezzi, figlia del suo benefattore. Grazie al soprano Giuseppina Strepponi (che lo aveva presentato all'impresario Bartolomeo Merelli) ottenne un contratto triennale con la Scala di Milano. Tuttavia la morte della moglie e dei due figli Icilio e Virginia, nell'arco di tre anni (1840-1843), ebbero un impatto devastante sul compositore al punto che egli cercò di rompere il contratto. Merelli, nonostante tutto, riuscì a convincere Verdi a continuare il suo lavoro e da quegli anni bui e funesti nacque il capolavoro *Nabucco*, un successo di pubblico e critica – grazie anche alla solida struttura drammatica e ad una rara capacità comunicativa - che ancora oggi non conosce declino (Rosenthal-Warrack, 1974: 827).

Il *Nabucco* fu solo il primo successo del compositore che, grazie anche ai successivi *I Lombardi alla prima crociata* (1943) e ad *Ernani* (1844), divenne uno degli artisti più ricercati ed ambiti da tutti i maggiori teatri dell'epoca. Il genio creativo del compositore bussetano così ebbe libero sfogo e la produzione artistica fu incessante, quasi compulsiva. Le opere nacquero una dopo l'altra senza soluzione di sorta: dopo l'*Ernani* nel 1944, nello stesso anno *I due Foscari*[2], *Giovanna d'arco* e *Alzira* nel 1845, *Attila* nel '46, *Macbeth*[3] e *I masnadieri* nel '47. Solo più avanti negli anni, Verdi

[2] L'opera suscitò anche l'ammirazione di Donizzetti: "Io avevo ragione di dire che Verdi aveva talento! e sì i *Due Foscari* non formano il suo bello che a lampi… Invidia a parte, ché non lo conosco, è l'uomo che brillerà" (Marchesi, 1970: 73).

[3] Revisionato per la versione parigina nel 1865, era il primo degli omaggi del compositore a Shakespeare. Un'opera notevole, sintesi perfezionata di quanto Verdi aveva composto sino a quel momento per via

ricorderà questo periodo come degli “anni di galera” (Rosenthal-Warrack, 1974: 828). Nel frattempo, a Parigi, aveva cominciato a frequentare Giuseppina Strepponi - che tempo addietro aveva fatto la fortuna del compositore presentandolo all’impresario Bartolomeo Merelli – la quale divenne la sua compagna prima, e moglie in seguito. La figura di questa donna nella vita di Giuseppe Verdi fu determinante. Ella esercitò un'influenza positiva su quell’uomo segnato dalla vita e dai tratti caratteriali piuttosto spigolosi.

Visse i suoi ultimi anni, specialmente dopo la morte della Strepponi, ritirato dal mondo e si spense nel 1901 lasciando un’eredità ineguagliabile, rinnovando nel corso dell’Ottocento la musica italiana e dandogli un’impronta popolare che ancora oggi ne è tratto distintivo (Caruselli, 1980: 1235).

DONNE VERDIANE AI MARGINI.

Eros e Thanatos in Violetta

Il concetto di amore si ritrova in tutte le opere verdiane nelle più svariate accezioni: amore per la patria o filiale e naturalmente sensuale fra uomo e donna. E, a ben vedere, nella maggior parte delle occasioni si tratta di emozioni non ricambiate e quando questo non avviene, ovvero, quando il sentimento è corrisposto allora ci troviamo davanti ad una tragedia assicurata, l’amore diviene preludio e causa stessa della morte. L’eccezione è costituita dalla storia tra Alfredo e Violetta, i due indimenticabili protagonisti de *La traviata*[4], ai quali Verdi dedica un intero atto per mostrarne la passione. Da molti ritenuta la partitura musicale più densa di interiorità psicologica del teatro d’opera romantico, perfetta sintesi di tutte le figure femminili delineate fino a quel momento da Verdi che in Violetta trovano la massima espressione fondata non sui contrasti violenti della passione ma su notazioni raffinate di sentimenti come il dolore, la tenerezza, l’amore e finanche la rassegnazione.

In questo caso, il sentimento tra i due protagonisti (quasi sempre soprano e tenore), è caratterizzato dall’impossibilità di vivere serenamente il rapporto a causa di un impedimento che spesso è determinato dalla diversa estrazione sociale dei

---

della forza drammatica e della potenza nella caratterizzazione dei personaggi, nell’introspezione psicologica resa in musica, negli originali espedienti relativi all’orchestrazione e nell’inventiva melodica (Rosenthal-Warrack, 1974: 828).

[4] Melodramma in tre atti su libretto di Francesco Maria Piave tratto dalla “pièce mêlée de chant” in cinque atti *La signora delle Camelie* (*La Dame aux Camélias* di Alexandre Dumas figlio) e andata in scena a Parigi nel teatro Vaudeville, il 2 febbraio 1852 (Sala, 2008: 15-167). Inizialmente, per discostarsi dal titolo originale, Verdi aveva pensato al titolo *Amore e Morte* al quale fu però preferito *La traviata* che, in effetti, definiva meglio, e in modo inequivocabile, la condizione della protagonista. La storia si riferisce ad un personaggio realmente esistito, Marguerite Gautier (Raboni, 1974: 749).

protagonisti. Con *La traviata* Verdi rivoluzionò le leggi del teatro tradizionale incentrato sul dramma popolare cedendo il posto a quello borghese. Non si ritrovano più i connotati eroici de *Il trovatore* e quelli tragici del *Rigoletto* ma i problemi della vita d tutti i giorni[5].

L'opera fu oggetto delle attenzioni della censura e venne messa in scena con il testo adeguatamente modificato in cui la protagonista appare come una fanciulla illibata che conosce l'amore solo dopo l'incontro con Alfredo[6]. Le opere di Verdi godevano di una popolarità eccezionale e quindi appariva inaccettabile che la protagonista di una delle sue opere offendesse il pubblico pudore. Verdi, al contrario, uomo di origine contadina che dalle sue radici aveva appreso la schiettezza e la capacità di chiamare ogni cosa con il suo nome e senza artefizi o mezze misure, aveva voluto mettere in chiaro, sin dal titolo, una delle più evidenti peculiarità di quest'opera, ovvero, promuovere a protagonista un'emarginata (così come aveva fatto con Rigoletto), un personaggio considerato socialmente inferiore, una prostituta o, come il suo stesso autore l'aveva definita in alcune occasioni, una *puttana*, non certo per svilirne i tratti anzi per rendere ancora più evidente l'ipocrisia borghese rappresentata da Germont[7] e la netta contrapposizione di una donna "dai facili costumi", una traviata, per l'appunto, la cui condizione costringe alla lotta contro il pregiudizio che la porterà al sacrificio, all'allontanamento dell'oggetto dell'amore in nome di una moralità che non costa nulla (Rescigno, 2012: 654). Quindi i sentimenti di Violetta vengono maggiormente messi in evidenza proprio se visti in contrapposizione alle scelte di vita prese prima dell'incontro fatale con Alfredo. Il volontario declino della protagonista assume i nobilissimi tratti della tragedia. Verdi volle sottolineare la condotta di Violetta tanto da farla divenire un simbolo della pietà e della comprensione umana; una creatura fragile che rimane vittima, suo malgrado, delle convenzioni borghesi, come già detto, tanto che non viene redenta ma piuttosto sacrificata in nome di un amore puro e autentico anche se impossibile (Raboni, 1974: 749).

---

[5] *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* costituiscono la cosiddetta trilogia popolare. Nel primo compare anche il tema del destino che avrà molteplici sviluppi nella successiva produzione verdiana (Raboni, 1974: 596). Per un approfondimento sulla "trilogia verdiana" si legga anche il recente lavoro di Titone (2010).

[6] Il dialogo con Germont (II, 5) viene completamente stravolto trasformando la sorella di Alfredo (che nelle intenzioni di Verdi non avrebbe potuto aspirare al matrimonio a causa della scandalosa condotta del fratello), in una ragazza innamorata di Alfredo promessogli in sposo. Questi, a sua volta, è costretto alle nozze per risollevare dal dissesto economico la propria famiglia (Rescigno, 2012: 654).

[7] Germont (primo baritono) è il padre di Alfredo il cui ruolo consiste nell'ostacolare l'amore tra i due protagonisti chiedendo a Violetta di farsi da parte e allontanarsi da Alfredo (Caruselli, [1980]: 1238).

<u>La figura materna in frantumi: Azucena e il dramma della vendetta</u>

La produzione operistica di Giuseppe Verdi è ricchissima di personaggi femminili ma carente di genitrici. Molti padri ma pochissime madri. Fanno eccezione Viclinda e Sofia, personaggi secondari de *I lombardi alla prima Crociata*, e Azucena, la zingara al centro de *Il trovatore*[8], un melodramma puro che mette in scena il tradizionale conflitto tra tenore e baritono per la donna amata. Tutto questo fa da cornice alla tragedia materna della zingara che da' la possibilità al compositore di realizzare una partitura piena di colore e calore popolare (Raboni, 1974: 596). Il personaggio di Azucena fu amatissimo da Verdi che in varie occasioni aveva manifestato il proprio attaccamento a questa figura femminile considerata protagonista e non comprimaria: originale, anticonformista rispetto al profilo psicologico, ma anche rispetto alla morale comune che tante volte Verdi aveva dimostrato di non apprezzare arrivando spesso alla polemica contro l'ipocrisia dei "ben pensanti"[9]. Per Azucena aveva pensato ad una voce da mezzosoprano, una donna giovane e esperta della vita, avvezza alle pratiche esoteriche e dotata di innata sensualità. Il compositore pensò che Azucena dovesse avere una voce agile, brillante, di ampia estensione che sottolineasse l'ambivalenza peculiare del personaggio, dilaniata tra la sua condizione di figlia - ancora dipendente dal ricordo della madre morta sul rogo come strega per volere del Conte di Luna – e di madre del tutto particolare: una donna ai margini, a ben vedere. Ancora un personaggio derelitto dunque, come lo storpio Rigoletto, don Alvaro (protagonista de *La forza del destino*) la cui pelle tradiva origini misteriose, Aida che, nonostante fosse figlia di un re, era pur sempre una schiava, e naturalmente Violetta, prostituta redenta dall'amore. La storia della zingara è resa ancora più drammatica dall'errore fatale. Azucena, infatti, nel tentativo di vendicare la madre, rapisce il figlio del Conte di Luna ma, nell'oscurità e accecata dall'odio, per errore getta tra le fiamme il suo stesso figlio. E a quel punto non le resta che allevare come suo il figlio del proprio nemico, con un amore che solo una madre adottiva è capace di dare. Ma, se da un lato il

---

[8] Dramma in quattro atti su libretto di Salvatore Cammarano e limato da Leone Emmanuele Bardare subentrato a Cammarano in seguito alla sua morte. Tratto dal dramma cavalleresco *El trovador* del drammaturgo e poeta spagnolo Antonio García Gutiérrez (1813-1884). L'opera verdiana fu rappresentata per la prima volta a Roma nel 1853. Il libretto fu oggetto delle attenzioni della censura, ma un esemplare senza interventi censori venne pubblicato da Ricordi nel 1853 in occasione dell'esecuzione dell'opera presso la Scala di Milano (Rescigno, 2012: 849-851).

[9] Verdi entrò in aperta e durissima polemica con gli abitanti di Busseto che gli rimproveravano la condotta immorale rispetto alla convivenza con Giuseppina Strepponi. Ma al Maestro vennero anche attribuite numerose storie e avventure con diverse donne dell'epoca tra cui molte interpreti delle sue opere (Marchesi, 1970: 195-200 e 434-446).

pargolo diviene l'appiglio per non impazzire, su cui riversare tutto l'amore che avrebbe voluto dare al figlio perduto, dall'altro il bambino non smette di rappresentare nella mente della zingara uno strumento di vendetta. L'opera si conclude con l'uccisione del figlio adottivo (Manrico) da parte del fratello naturale ignaro delle vere dell'uomo e convinto che fosse figlio di Azucena. Quando, nell'ultimo atto, il Conte mostra spavaldo il corpo esanime di Manrico alla zingara, ella finalmente rivela la vera identità del figlio adottivo. Il Conte ha ucciso suo fratello e finalmente la vendetta è compiuta, ma il prezzo pagato è altissimo. Tutto intorno alla donna è morte.

Verdi fu fortemente criticato per quest'opera considerata troppo cupa e tetra, dove quasi tutti muoiono. Egli però, in più occasioni, difese le sue scelte e in una lettera ad una amica, la contessa Maffei, argomentò: "Dicono che quest'opera sia troppo triste e che vi siano troppi morti. Ma infine nella vita tutto è morte" (Marchesi, 1970: 194)[10].

RIVALITÀ ATAVICA TRA DONNE.

Abigaille e Fenena.

*Nabucco* (titolo originale *Nabucosodor*), un dramma lirico in quattro atti su libretto di Temistocle Solera, tratto da un'opera teatrale di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu, racconta del dramma degli ebrei schiavi nella dimora del re di Babilonia, Nabucco. Tra le pieghe della trama principale si dipanano le storie delle due antagoniste, due sorellastre innamorate dello stesso uomo: Abigaille (prima donna, soprano) e Fenena (anch'ella prima donna, mezzosoprano).

Abigaille crede di essere la figlia di Nabucco, re degli Assiri ma in realtà si tratta di una ragazza di umilissime origini, una schiava cresciuta però dal re come una figlia. Venuta a conoscenza della verità sulle sue origini comincia a nutrire sentimenti di odio e di rivalsa. Saranno questi sentimenti che spingeranno la giovane a impossessarsi del potere. Così Solera crea un personaggio risoluto e privo di scrupoli, una donna determinata e animata da risentimento che riesce a sconfiggere gli ebrei e ad entrare vittoriosa a Gerusalemme per poi riuscire, con astuzia e abilità, a conquistare anche il trono di suo padre, Nabucco.

La parte di Abigaille è probabilmente una delle più impervie che Verdi abbia composto. Un personaggio che richiede un soprano drammatico di agilità, inusitata potenza e flessibilità. Il ruolo impone anche difficoltà tecniche onerose (con la

---

[10] Le riflessioni di Verdi alla contessa Maffei sono riprese anche da Rescigno (2012: 850), mentre tutto il carteggio è consultabile nel volume di Gastel Chiarelli (2005).

ricorrenza frequente di crescendo al do sovracuto da eseguire a voce spiegata), funzionali a mettere in luce il carattere iracondo della principessa. Tra le più celebri Abigaille spiccano Maria Callas (1949), Ana Stephanie Sené, Elena Souliotis e Ghena Dimitrova.

Abigaille però non è solo una donna assetata di potere e spirito di rivalsa, è anche un'innamorata. L'ebreo Ismaele è l'oggetto del suo amore che però a sua volta ama Fenena, sorellastra di Abigaille e vera figlia di Nabucco.

Il ruolo di Fenena richiede invece una voce di mezzosoprano morbida e ben calibrata dal timbro brunito. È stato un ruolo interpretato finora da vari mezzosoprani celebri italiani ed esteri quali Giulietta Simionato, Fiorenza Cossotto, Lucia Valentini Terrani, Rossana Rinaldi e Caterina Novak. In realtà quello di Fenena è un personaggio particolare. Appannato per tutta l'opera da quello di Abigaille la cui forza emotiva e ambizione spadroneggiano indisturbate e caratterizzano la trama narrativa, vive un momento di assoluta rivalsa e protagonismo quasi alla fine dell'opera quando, dopo avere abbracciato la fede ebraica, si appresta alla morte per ordine della sorellastra. Ad ella Verdi affida il compito di introdurre il canto finale, l'inno a Jehovah (Rescigno, 2012: 280).

Aida e Amneris

*Aida*[11] è tutt'oggi considerata una delle opere più popolari di Verdi e, ancora una volta, protagonista è un'marginata, una schiava etiope. La condizione miserabile di Aida è sottolineata con maggiore forza proprio a causa delle sue nobili origini, così come il sacrificio e l'amore di Violetta si caricano di maggior valore se visti in relazione ai facili costumi e alla condotta della protagonista de *La traviata*. Aida e Violetta, nondimeno, condividono lo stesso destino tragico. Ai margini, rispetto al contesto storico e sociale in cui le loro vite si consumano, eppure protagoniste non solo dal punto di vista della narrazione, ma perché, in qualche modo, artefici del proprio destino. Due donne dai tratti incredibilmente moderni se si considera il fatto che a discapito del fato che le porta a vivere situazioni impreviste, divengono protagoniste perché scelgono. Fanno delle scelte non condivisibili, biasimabili, ma comunque hanno voce in capitolo.

[11] Commissionata per l'apertura del teatro italiano del Cairo è una delle opere più grandiose e spettacolari di Verdi, sia nella composizione musicale, sia per quanto riguarda gli altri aspetti della messa in scena come l'impiego di una grande quantità di comparse e ballerini, scenografie caratterizzate da elementi esotici, parti corali maestose, impiego di espedienti sensazionali come le macchine teatrali e la presenza di animali veri. Dal "felice contrasto" tra il fasto sfrenato e il profilo psicologico ed emotivo dei personaggi nasce *Aida*. Una vicenda che magnificamente si addiceva alla creatività del compositore (Rosenthal-Warrack, 1974: 831).

Aida si innamora di Radamès, condottiero dell'esercito egiziano nel conflitto contro l'Etiopia. Ella è schiava in Egitto ma in un certo senso lo è anche di quel sentimento che la costringe a un continuo travaglio interiore, protesa continuamente tra il vagheggiamento amoroso[12] e la nostalgia per la patria lontana, l'affetto paterno e i ricordi della vita regale. Così si consuma la breve e infelice esistenza della protagonista che, come Azucena, non riesce a conciliare dentro di se sentimenti e condizioni conflittuali. Come la zingarella de *Il trovatore* - dilaniata tra il suo ruolo di madre e quello di figlia, l'amore materno/filiale e la vendetta - in Aida rimane insoluto il dilemma tra la passione per l'amato e il dovere nei confronti del padre. La nostalgia per la terra natale e la consapevolezza della sua condizione regale, umiliata dalla schiavitù, fanno sfondo a due richieste di fedeltà: il padre che chiede ad Aida di carpire al giovane condottiero Radamès informazioni sulla posizione dell'esercito egiziano e l'amato che esige lealtà. In genere nelle opere verdiane l'amore tra soprano e tenore viene contrastato da un baritono, un uomo, ma ancora una volta il Maestro è pronto a stupire e propone un personaggio femminile, un contralto che però svolge un ruolo molto più complesso, con una tessitura musicale fuori dai canoni e dagli stereotipi, un personaggio dai tratti altamente drammatici. Si tratta di Amneris, la figlia del re d'Egitto, innamorata anch'ella di Radamès, quindi rivale in amore di Aida ma anche sua padrona. Potrebbe sembrare il classico triangolo amoroso dove i due amanti vengono ostacolati dal cattivo di turno ma la storia di Amneris cambia, si evolve, sorprende. Aida, infatti, cede all'insistenza del padre, gli rivela la posizione dell'accampamento dell'esercito egiziano (notizie estorte all'ignaro Radamès) e fugge lasciando l'amato in balia del giudizio dei sacerdoti per alto tradimento. Da questo momento il ruolo di Amneris cambia. Farà di tutto per cercare di salvare il suo amore, nonostante la consapevolezza che il suo sentimento non sarà mai ricambiato poiché il generale continua a dichiarare il suo amore per Aida. Piange, si dispera, implora con un canto potente e fiero ma allo stesso tempo struggente, la grazia per un uomo che ama un'altra. Immemore della condizione di figlia del Faraone, pronuncia un accorato appello in un canto maestoso ma inutile. Le sue richieste verranno disattese e la condanna eseguita. La complessità di questo personaggio sta nella straordinaria umanità: inascoltata dai sacerdoti si scaglierà contro questi lanciando maledizioni e anatemi per poi chiudere l'opera con un canto di pace.

---

[12] Aida continua ad amare Radamès, essendone ricambiata, malgrado sia pienamente consapevole che si tratta di un sentimento irrealizzabile. Anche in quest'opera, come nel caso di Violetta ne *La traviata*, ricorre il tema dell'amore reso impossibile dalla diversa estrazione sociale (Raboni, 1974: 642-643).

Davanti alla tomba dell'amato, mentre lui muore tra le braccia di Aida – che nel frattempo giunge nella tomba per condividere il tragico destino di Radamès – Amneris intona un canto dolce e rassegnato, un'invocazione di pace che accompagna i due amanti nell'aldilà (Rescigno, 2012: 66).

In un certo senso si potrebbe affermare che Verdi – come Verga o Hugo in letteratura – diede voce agli ultimi, agli emarginati, a quei ruoli che nell'opera tradizionalmente occupavano ruoli secondari come baritoni (Rigoletto) contralti e mezzosoprani (Azucena e Amneris). Nobilitando i cori che in tutte le opere del Maestro hanno ruoli fondamentali, addirittura determinanti, come a volere affermare che sono i molti che cambiano la storia, che le masse non sono qualcosa di indefinito ma un insieme di individualità che unendosi possono cambiare le cose. Magnificando gli ultimi e le ultime, in particolare, schiave, zingare, puttane, non curandosi minimamente della morale comune e della censura. Così Violetta, prostituta per scelta, non per costrizione, per la società simbolo di quanto più lontano può esserci dalla concetto di amore puro, ne diviene la paladina più autentica, spogliata di ogni ipocrisia, rimane solo l'amore disinteressato. Così Amneris, alla fine di tutto, comprimaria da un punto di vista musicale e scenico avrà l'ultima parola, una su tutte e tutti: pace.

BIBLIOGRAFIA

Abbiati, F., *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959.

Basevi, A., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859.

Belenghi, R., *Giuseppe Verdi*, Liguori, 2007.

Bruschi, M., *Giuseppe Verdi. Note e noterelle*, Palermo, Sellerio, 2001.

Budden, J., *The Operas of Verdi*, Londra, Cassell, 1973-1981 (trad. it. Le opere di Verdi, 3 vol. Torino, EDT, 1985-1988).

Caruselli, S., *Grande enciclopedia della musica lirica* (vol. 4), Roma, Longanesi, [1980], pp. 1234-1239.

Cenzato, G., *Itinerari Verdiani*, Milano, Ceschina, 1955.

Conati, M., *Officina Verdi, nuove ricognizioni*, Reggio Emilia, Diabasis, 2010.

Donatini, F., *Giuseppe Verdi, Teresa Stolz. Un legame oltre la musica*, Firenze, Mauro Pagliari editore, 2011, pp. 20-138.

D'Amico, F. (a cura di), *Gabriele Baldini, Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 2001.

Gatti, C., *Verdi*, Milano, Mondadori, 1951.

Gastel Chiarelli, C. (a cura di), *Niente zucchero nel calamaio. Lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto, 2005, pp. 42-248.

Marchesi, G., *Giuseppe Verdi*, Torino, Utet, 1970.

Mioli, P. (a cura di), *Verdi. Tutti i libretti d'opera*, Roma, Newton Compton, 2009.

Oberdorfer, A. (a cura di), *Giuseppe Verdi: autobiografia delle lettere*, Milano, Rizzoli, 2001.

Polo, C., *Immaginari verdiani. Opera, media e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Milano, Ricordi, 2004.

Porzio, G. (a cura di), *Verdi, lettere 1835-1900*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 403.

Raboni, G. [et al.], *Enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 594-750.

Rescigno, E., *Dizionario verdiano: le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, Rizzoli, 2001.

Rosenthal, H., Warrack, J., *Dizionario dell'opera lirica*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 827-831.

Sala, E., *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008, pp. 15-167.

Tintori, G., *Invito all'ascolto di Giuseppe Verdi*, Milano, Mursia, 1983.

Titone, A., *Giuseppe Verdi. Rigoloetto, Il trovatore, La traviata*, Palermo, Epos, 2010.

Verdi, G., *Libretti e lettere*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 994.

Zeppegno, L., *Il manuale di Verdi*, Roma, Lato side, 1980.

# IL VOLTO FEMMINILE DELLA SCIENZA: FILOSOFIA E NATURA NELL'OPERA DELL'ILLUMINISTA CRISTINA ROCCATI (1732-1797)

*Barbara Granata*

*Università di Ferrara*

ABSTRACTS

Nell'Europa del Settecento, mentre l'intelletto usciva vittorioso dalla battaglia contro la vacuità della superstizione e del sapere tradizionale, intere categorie sociali dovevano ancora faticare per valicare i confini entro i quali erano state "per natura" relegate. È questo il caso delle donne, alle quali l'accesso a taluni ambiti era precluso: primo fra tutti l'universo della scienza. In vero, di scienziate nel XVIII secolo ve ne sono state. "Illustri eccezioni", tra le quali emerge Cristina Roccati, filosofa, scienziata, accademica e docente che, con la sua opera di divulgazione, ha lasciato una traccia indelebile della presenza femminile nella storia del pensiero scientifico. Attraverso la descrizione della singolare vicenda che la vide protagonista, il presente lavoro intende restituire il giusto valore alla sua figura e contemporaneamente mettere in luce la complessità del rapporto tra donne e il misogino mondo della scienza.

In Eighteenth century Europe, while the intellect came out victorious in the battle against the emptiness of superstition and traditional knowledge, entire social groups still had to struggle to cross the boundaries within which they were "by nature" relegated. This is the case of women, to whom access to certain areas was denied: first of all the universe of science. In truth, there were female scientists in the Eighteenth century. "Distinguished exceptions", among which emerges Cristina Roccati, philosopher, scientist, academic and lecturer who, with her work of disclosure, left an indelible mark on women presence of in the history of scientific thought. Through the description of her singular story, that made her a protagonist, this paper intends to give back the right value to her figure and at the same time highlight the complexity of the relationship between women and the misogynistic world of science.

KEYWORDS

Accademie; Cristina Roccati; filosofia naturale; scienza; storia delle donne.

Academies; Cristina Roccati; natural philosophy; science; women's history

## DONNE E SCIENZA: DA COMPARSE A PROTAGONISTE

Nell'Europa del XVIII secolo, mentre l'intelletto usciva vittorioso dalla battaglia contro la vacuità della superstizione e del sapere tradizionale, esistevano categorie sociali che ancora dovevano faticare per valicare i confini entro i quali erano state "per natura" relegate. È questo il caso delle donne, alle quali l'accesso a taluni ambiti era precluso, primo fra tutti l'universo della cultura scientifica, come se *scienza* e *femminilità* fossero due categorie tra loro estranee.

L'incompatibilità tra donne e scienza è uno stereotipo che si perpetuerà durante

tutto il Settecento e che non cesserà di riecheggiare nemmeno nei secoli successivi. A dire il vero esso risuona anche ai giorni nostri, seppure con maggior discrezione[1].

Ad aver messo in luce la persistente marginalizzazione delle donne dalla cultura e dalla pratica scientifica è stata una parte della storiografia femminista degli anni Ottanta del Novecento, la quale ha sostenuto che la rivoluzione scientifica non solo non comportò, per la donna, innovazione intellettuale e liberazione dagli antichi pregiudizi, ma fu addirittura in grado di strumentalizzare la nuova concezione meccanicista della natura al fine di giustificare la sua stessa subordinazione[2].

Una tesi radicale, ma utile per far emergere il lato buio dei secoli della scienza e della filosofia illuminista, incapaci di far prevalere nella dialettica uomo-donna l'intelletto sul pregiudizio e di abbattere l'antico dogma della "superiorità maschile" sopravvissuto, attraverso i secoli, indifferente ai progressi compiuti dalla ragione[3].

A ribadire la condizione di sottomissione a cui era destinata la donna all'interno della società si aggiunsero proprio le teorie scientifiche. I medici, solo per citare un esempio, continuavano a strumentalizzare le teorie di Aristotele, Ippocrate e Galeno al fine di decretare l'inferiorità femminile quale dato fisico immutabile: «Il discorso scientifico e discorsi comuni si fecero garanti gli uni degli altri, riflettendo sempre la stessa immagine: quella di un corpo femminile incompiuto o difettoso» (Berriot-Salvadore, 1991: 355)[4].

Il perpetuarsi di questi pregiudizi fece sì che l'educazione femminile[5] continuasse a procedere come era sempre stata: fondata su precetti rigorosi, pensati appositamente con la finalità di escludere la donna dai piani di educazione pubblica (Filangeri, 1999: 63). Istruite, dunque, ma non oltre un certo limite. Nonostante vi fossero uomini come Laclos che riconobbero l'importanza per le donne di apprendere i rudimenti dell'astronomia, della fisica, della chimica, della storia naturale e della botanica (Laclos, 1783: 142), «le saputelle e le filosofesse non andavano a genio a nessuno [...]» (Guerci, 1987: 140).

---

1 A proposito della presunta incompatibilità tra donne e scienza e sui presupposti su cui essa trova il suo fondamento si veda Fox Keller, E. (1986, pp. 191-214).

2 Questa la tesi espressa da Carolyn Merchant e Londa Schiebinger. Per un'analisi dettagliata dei risultati a cui sono giunte le due studiose rimando a Pomata, G. (2002, pp. 166-191).

3 Per la condizione della donna in Europa nel Sei-Settecento si veda Wiesner, M. E. (2003).

4 Per il dibattito medico sulla donna e le teorie medico-filosofiche citati rimando a Altieri-Biagi, M. L. (1992); Berriot-Salvadore, E. (1991, pp. 351-395); Mamiani, M. (1998, pp. 60-67); Wiesner, M. E. (2003, pp. 24-29).

5 Per l'educazione riservata alle donne in Europa e in Italia nel Settecento si veda Guerci, L. (1987); Natali, G. (1973, pp. 119-169); Pancera, C. (1999, pp. 141-163); Sonnet, M. (1991); Wiesner, M. (2003, pp. 161-199).

La stessa pubblicazione di testi a carattere filosofico-scientifici appositamente scritti nel Settecento per le donne non deve trarre in inganno. Tanto il *Newtonianesimo per le dame* di Francesco Algarotti del 1737, quanto *La chimica per le donne* di Giuseppe Compagnoni (1796), altro non erano che tentativi di rendere accessibile al pubblico femminile argomenti ad esso estranei, semplificandoli a tal punto da risultare quasi banali[6].

Eppure in Europa, nonostante il biasimo espresso dai propugnatori dell'inferiorità femminile, le donne intellettualmente impegnate non mancarono. Lo ha rilevato lo studio sistematico della presenza femminile in questo settore, avviato circa trent'anni fa ed intensificatosi nei decenni recenti[7], studio dal quale è emerso come le donne, affacciatesi tra il Quattrocento e il Seicento sulla scena scientifica come comparse, già nel Settecento ne erano divenute attive protagoniste.

Diretta conseguenza dei progressi dell'alfabetizzazione verificatisi nel corso del XVII e del XVIII secolo, quest'apertura intellettuale consentì a filosofe, matematiche, scienziate e inventrici[8] di andare a riempire quel vuoto che la "cultura dei salotti" non era riuscita a colmare[9]. I paesi in cui maggiormente si registrò questo fenomeno furono la Gran Bretagna, la Germania e l'Italia e qui, in particolare, Milano e Bologna (Simili, 2006: 287- 289; Wiesner, 2000: 227). Nuove figure di intellettuali stavano dunque emergendo, donne che nel tentativo di cancellare l'appellativo di *femmes savantes*, ennesimo epiteto strumentalizzato per mortificare l'intelligenza femminile ed «incatenarla al focolare domestico» (Caselli, 1993: 44), osarono varcare i limiti di un sapere che per troppo tempo era stato loro negato.

Tra coloro che nel Secolo dei Lumi tentarono quest'impresa riuscendo a sconfinare nell'universo maschile del sapere accademico ed universitario, emerge la figura della rodigina Cristina Roccati: filosofa illuminista, scienziata ed accademica che, attraverso lo studio e la divulgazione, lasciò una traccia indelebile della presenza femminile nella storia del pensiero scientifico italiano ed europeo. Allo stato attuale degli studi, la filosofa rodigina risulta inoltre essere «la prima donna ad aver conseguito una laurea dopo essere stata regolarmente immatricolata in un'università e dopo aver

---

6 Per il testo dell'Algarotti e di Compagnoni si veda Gibin, C. (1996).

7 Per il contenuto e gli esiti di questi studi si veda Tugnoli-Pattaro, A. (2003); Tugnoli-Pattaro, A. (2006, pp. 279-306).

8 Dopo aver rilevato l'esistenza nella storia di donne inventrici, Autumn Stanley ha affermato la necessità di rivedere attraverso nuove categorie di studio la storia della tecnologia. Cfr. Stanley, A. (1986, pp. 72-97).

9 Per un approfondimento sulla vita intellettuale dei salotti si veda Craveri, B. (2001); Dulong, C. (1991, pp. 406-434).

frequentato per quattro anni le lezioni di diversi professori» (Cavazza, 1997: 113).

Nonostante la straordinarietà della vicenda culturale di cui fu protagonista Cristina, il fatto che non sia stata l'unica donna in Italia in grado di conseguire eccellenti risultati in ambito universitario ed accademico, sta a significare che qualche cosa, nel XVIII secolo, sul versante socio-culturale nel nostro Paese stava cambiando. In seno alla Penisola le donne, almeno quelle dei gruppi sociali alti e medio-alti, non apparivano «più tanto docili al marito, uscivano, s'intrattenevano con i cicisbei, leggevano come mai avevano letto, magari si laureavano» (Guerci, 1987: 19). "Illustri eccezioni", naturalmente, ma sufficienti a dimostrare come, contrariamente a quanto avveniva nel Nord Europa, le università italiane non fossero in assoluto «mondi senza donne» (Noble, 1992: 210-212) e che, per questa particolarità, «Italy was an exception in Europe» (Schiebinger, 1989: 16).

Attraverso la descrizione della vita e dell'attività svolta da Cristina si intende mettere in luce, da un lato la complessità del rapporto fra le donne e il misogino mondo della scienza e dall'altro le condizioni famigliari, storiche e socio-culturali che consentirono ad alcune "privilegiate", quale fu la Roccati, di accedervi. Biografie eccezionali come quella di Cristina Roccati ci danno inoltre la possibilità di segnalare, ancora una volta, l'assenza delle donne dalla storia in generale e dalla storia della scienza in particolare. Il suo essere stata enormemente stimata e lodata dai contemporanei, tanto da essere stata elogiata ancora in vita tra i filosofi degni di nota dal Landini nella sua opera *Il tempio della filosofia*, ma praticamente dimenticata nei secoli a venire, ne è un segnale evidente (Arrighi-Landini, 1757: 53, 106-110).

Prima della recente riabilitazione, il cui merito è da ascrivere a Marta Cavazza, Paula Findlen, Maria Laura Soppelsa ed Eva Viani, la memoria della scienziata rodigina venne affidata ad alcune biografie composte in suo onore, tra la seconda metà del Settecento e i primi anni del Novecento, da illustri esponenti dell'intellettualità veneta: Girolamo Silvestri (1755), Giuseppe Grotto (1815), Vincenzo De Vit (1852), Ugo Cessi (1901) e Antonio Rossaro (1913).[10] In realtà, il suo nome compare anche nelle pagine delle ben note *Biografie di personaggi illustri*[11], così in voga a partire dal XIX secolo, per lo più incapaci di mettere in rilievo le sue reali doti intellettuali, se non addirittura di

10 Per i titoli completi delle biografie composte in onore di Cristina Roccati rimando alla Bibliografia finale.

11 Tra le *Biografie di personaggi illustri* Cristina Roccati è citata in Bandini-Buti, M. (1942); Canonici-Fachini, G. (1824); Cappellini, A. (1930); *Donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo* (1855); Ferri, P. L. (1842); Levati, A. (1821); Verona, A. (1864); Villani, C. (1915).

riportarne correttamente alcuni dati anagrafici.

Ridare il giusto spessore a figure femminili come quella di Cristina Roccati risponde, pertanto, all'imperativo intellettuale e morale suggerito da Joan Kelly, di «restituire la storia alle donne», facendo emergere attraverso un "approccio biografico", «arma che le donne possono mettere al servizio della difesa del loro genere contro i *clichés* e la tradizione misogina» (Variskas, 2000: 355), quelle esperienze femminili rimaste invisibili perché non ritenute degne di interesse[12].

Non bisogna però dimenticare che le donne, pur avendo una storia comune in quanto donne, hanno ciascuna una storia a sé, che esistono cioè una molteplicità di esperienze femminili attraverso le quali affermarsi come individui a pieno titolo. Prestare attenzione a questo particolare preserverà dall'errore di incatenare nuovamente la storia delle donne alle rigide sbarre di categorie storiche universalmente precostituite. (Bock, 1988: 12-16; Varikas, 2000: 357). Adottare un "approccio biografico" attento al contesto storico e sociale sarà, pertanto, necessario per restituire a Cristina la sua storia e alla memoria storica la figura di Cristina.

CRISTINA ROCCATI: «DI NON ORDINARIO INGEGNO FORNITA»

Cristina Roccati[13] venne alla luce il giorno 24 ottobre 1732 a Rovigo, città soggetta al dominio della Serenissima e sita in quella regione che «il Polesine di Rovigo si appella» (Rossaro, 1913: 18).

Nata a tredici anni di distanza dall'avvenuto matrimonio tra i suoi genitori, celebrato il 17 aprile 1721[14], Cristina trascorse la sua infanzia in un ambiente privilegiato. La madre Antonia e il padre Giovanni Battista derivavano da nobili e stimate famiglie. La prima dai Campo[15] e il secondo dai Roccati, «due tra le cento casate polesane che sui possedimenti terrieri avevano fondato le loro ricchezze»[16]. Senza contare che gli avi materni svolsero una notevole influenza in ambito politico e

12 Sull'importanza di adottare un "approccio biografico" per ricostruire la storia delle donne si veda Varikas, E. (2000, pp. 349-369).

13 Le notizie utili alla ricostruzione della biografia di Cristina Roccati sono state tratte da Girolamo Silvestri (1755), Giuseppe Grotto (1815), Vincenzo De Vit (1852), Ugo Cessi (1901) e Antonio Rossaro (1913).

14 Questa la data in cui furono celebrate le nozze tra i genitori di Cristina secondo quanto riportato in Locatelli, G. (1770, p. 175-Tavola LXXXIV, grado X).

15 Di Antonia, madre di Cristina il Locatelli scrive «figlia di Campo-Campo a sua volta figlio di Foligno-Vincenzo». Per le notizie su Antonia Campo si veda la genealogia della famiglia Campo in Locatelli, G. (1770, p. 175-Tavola LXXXIV, grado X).

16 Le notizie qui riportate sono desunte dagli Atti del Convegno promosso nel 1988 dall'Accademia dei Concordi e dal Comune di Rovigo e pubblicati in *Girolamo Silvestri [...]* (1993, p. 186).

culturale rodigino[17], mentre quelli paterni si guadagnarono la pubblica ammirazione per aver rivestito pubblici uffici ed essersi distinti negli incarichi militari al servizio della Repubblica Veneta[18].

Cristina non era figlia unica. Antonia e Giovanni Battista avevano avuto altri due figli, Alessandro e Marianna. Su entrambi spiccò però Cristina. Sin dalla più tenera età si fece notare per la sua vivacità e prontezza di intelletto ed il padre, avendo riscontrato come la piccola fosse fornita di particolare talento, riversò su di lei ogni speranza di procurare alla già stimata famiglia il vanto nelle lettere. Si accinse, quindi, a procurarle un valente maestro, capace di istruirla a dovere nella cultura umanistica, proponendo l'incarico al giovane chierico Pietro Bertaglia, nativo di Arquà, «studiosissimo della purezza della lingua greca, latina e italiana ed in queste ultime elegante poeta» (De Vit, 1852: 12). Il Bertaglia accettò di buon grado, intraprendendo la sua nuova missione con estrema premura. Oltre ai principi della religione, che rivestirà un ruolo fondamentale nella formazione di Cristina, il Bertaglia impartì alla giovane lezioni di lingua e grammatica italiana e latina, di retorica e di lingua greca, insegnandole a comprendere correttamente gli autori classici e a sviluppare buon gusto nella composizione di versi in poesia ed in prosa.

Le cure amorose dei genitori, le voci lusinghiere di parenti ed amici, l'ammirazione dei cittadini e gli ottimi risultati ottenuti nelle "letterarie adunanze" altro non fecero che spronarla ad applicarsi sempre più negli studi. E lei, che «a' naturali talenti seppe fin da allora congiungere un'ardente brama di sapere ed una somma attenzione» (Silvestri, 1755: c. 1r-v), in pochi anni fece progressi tali da meravigliare lo stesso suo maestro, pur essendo in quell'età in cui «a tutt'altro il bollore del sangue e il vigore degli anni rende inclini» (Grotto, 1815: 8).

Nel frattempo, all'insegnamento del Bertaglia si era affiancato quello del Conte Silvestri, intellettuale stimato per le sue capacità retoriche e in contatto con i più celebri eruditi del tempo[19], il quale amava intrattenersi con lei nella lettura di qualche classico scrittore latino o italiano. Cristina non tardò a mostrare i frutti di quell'intenso lavoro.

---

17 A Gaspare Campo si deve il merito di aver fondato a Rovigo nel 1580 la prestigiosa Accademia dei Concordi. In merito all'origine della famiglia Campo e al ruolo politico e culturale da essa rivestito all'interno della società veneta rimando a Pietropoli G. (1986, pp. 55-56, p. 60).

18 I biografi di Cristina ricordano in particolare Marino e Alessandro Roccati: il primo per aver preso parte in qualità di espertissimo duce alle campagne della veneta signoria, il secondo, prozio della Roccati, per aver valorosamente militato, in qualità di Tenente Colonnello di un Reggimento di Fanti, nella Guerra di Candia. Cfr. De Vit, D. V. (1852, p. 40); Silvestri, G., (1755, c. 1r, nota autografa 1).

19 Per la biografia e l'attività culturale del Conte Girolamo Silvestri rimando a Mazzetti, A., Pezzolo P. (1988); *Girolamo Silvestri [...]* (1993).

Alla precoce età di tredici anni diede dimostrazione di saper comporre in italiano, in latino e di aver fatto progressi nella lingua greca. In virtù di ciò, non ancora "accademica" venne invitata a recitare presso l'Accademia dei Concordi di Rovigo una canzone italiana in lode alla medesima, che le valse nella città natìa il titolo di "poetessa".

Era il 1747 ed il padre Giovanni Battista, avendo orgogliosamente assistito alla pubblica recita e conoscendo le ambizioni della figlia, si convinse che era giunto il momento di fare il grande passo. Era ormai deciso: l'autunno seguente Cristina sarebbe partita per Bologna dove, presso la prestigiosa Università, avrebbe intrapreso gli studi di Filosofia al fine di ottenere la Laurea Dottorale. Solo così la sua amata figlia si sarebbe potuta distinguere da tutte le altre donne e divenire «singolare e onorevole» (Grotto, 1815: 10).

La scelta di Giovanni Battista di far istruire la figlia a Bologna non fu casuale. Per volere di Benedetto XIV, questa città era divenuta il «nuovo paradiso delle donne» (Cavazza, 1997: 114-115): lo conferma l'alto numero di presenze femminili nel mondo accademico ed universitario[20]. Non ci furono ostacoli nei preparativi e il 25 settembre 1747 Cristina giunse a Bologna, accompagnata dal fido maestro Bertaglia e dalla zia Anna Roccati. Godendo dell'autorevole protezione di alcuni nobili della città e in particolare del marchese Giampaolo Pepoli, il 9 novembre «fu ascritta al numero degli Scolari Artisti» (Silvestri, 1755: c. 2v). Tra gli eminenti dotti bolognesi, suo precettore di filosofia divenne il monaco camaldolese Bonifacio Collina, profondo conoscitore delle diverse teorie filosofiche, matematico e fisico, al quale «piacque istruirla nella filosofia di Cartesio, da molti ancora molto seguita in Bologna», sperimentando «sommo piacere e soddisfazione nell'ammaestrarla» (Silvestri, 1755: cc. 2v-3r). Oltre alla filosofia, apprese la geometria seguendo le lezioni Dottor Brunelli, socio dell'Accademia di Bologna ed assistente alla Specola, ove la Roccati assisteva alle osservazioni astronomiche.

Non paga dell'erudizione scientifica, Cristina, seguì lezioni di lingua francese presso Pietro Vert di Lione e coltivò con costanza ed impegno la cultura umanistica acquisita negli anni trascorsi sotto la guida del Bertaglia e del Silvestri. Avrebbe voluto coltivare anche la lingua greca, ma non trovò nessuno in grado di fornirle

20 Per il nuovo ruolo socio-culturale assunto nel Settecento a Bologna dalla donna e una descrizione delle principali figure femminili protagoniste della scena accademica ed universitaria bolognese si veda Cavzza, M., (1997, pp.109-125); Sega, P. (1988, pp. 141-146); Toschi-Traversi, L. (1988, pp. 15-37).

quell'insegnamento. Ampiamente stimata per l'impegno profuso nello studio, il 27 aprile 1749, i professori dell'Università la nominarono all'unanimità "Consigliere della Veneta Nazione". Da allora, l'ascesa di Cristina fu inarrestabile, così come la sua «scalata accademica». In breve tempo la *virgo rodigina* divenne membro di alcune tra le più illustri Accademie italiane: dell'Accademia di Pistoia, dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, dell'Arcadia di Roma, con in nome di Aganice Aretusiana, dell'Accademia fiorentina degli Apatisti, degli Ardenti di Bologna, dei Ricovrati di Padova, degli Agiati di Rovereto presso la quale assunse il nome di Artisia e, per ultima, dell'Accademia degli Intrepidi di Bologna[21]. Entrare a far parte dei "salotti d'Arcadia" era diventato anche per le donne di scienza un obiettivo importante, un ulteriore passo verso il riconoscimento intellettuale, ottenuto attraverso la poesia (Graziosi, 2004: 88). Un percorso quasi obbligato, dunque, come dimostra la stessa vicenda di Cristina ma, nel suo caso, coronato dall'ottenimento della Laurea Dottorale.

Erano infatti trascorsi tre anni dal suo arrivo a Bologna e, «essendosi resa risoluta nelle Filosofiche dottrine, [...] giunse il tempo di conseguire il premio dovuto al suo merito» (Grotto, 1815: 16, 19). Secondo l'usanza dell'epoca, ciò non sarebbe però potuto avvenire senza che la giovane avesse dato dimostrazione pubblica del proprio sapere. Dovette, quindi, intrattenersi per ben due volte in lunghi ed estenuanti sillogismi filosofici, al cospetto di eminenti professori[22]. Fu quella la prima volta che la Roccati poté dare pubblicamente prova di come, contrariamente al pensiero comune, lo spirito di una donna fosse in grado di «reggere alle lunghe e gravi meditazioni» e di come una donna potesse applicarsi con successo a quegli studi che «la natura le rese alieni» (Grotto, 1815: 6). I risultati da lei conseguiti furono tali che non parve necessario richiederle altro e quando, nella primavera del 1751, fece ufficiale richiesta di potersi laureare nessuno dei membri del Collegio dei Filosofi si oppose. Furono tuttavia poste due condizioni: Cristina avrebbe dovuto indossare un abito *niger ducalis* ed essere accompagnata al cospetto del Collegio da una sola donna, Laura Bassi (Cavazza, 1997: 119).

Rispettando i limiti imposti, il 5 maggio 1751 la diciottenne rodigina venne prelevata da casa in carrozza e presentata dalla Bassi, dal professori Balbi e dal

---

21 Per un approfondimento sulla storia delle Accademie nelle quali fu ammessa Cristina si veda Maylander, M. (1926-1930, Voll. I, II, IV).

22 Per ulteriori notizie in merito alle Conclusioni pubbliche e semi-pubbliche sostenute da Cristina rimando a Cessi, U, (1901, p. 20); Grotto, G. (1815, pp. 17-20); Soppelsa, M. L., Viani, E. (1999, p. 216).

professor Guglielmini, al Collegio dei Dottori di Filosofia e Medicina. Ad assistere accorsero molti nobili, letterati e gente comune. Una volta giunta dinnanzi al Collegio la Roccati espose in maniera talmente eccellente la sua dottrina che i professori non poterono fare a meno di giudicarla degna di conseguire la laurea a pieni voti, consegnandole, come prevedeva il cerimoniale, l'anello e la corona dottorale[23]: in quel giorno Cristina Roccati divenne ufficialmente la prima donna forestiera a laurearsi presso la stimata Facoltà. Fu quello, per lei, un vero trionfo. Di quel successo gioirono i suoi familiari, gli amici, tutta la città di Bologna[24] e i suoi concittadini. Nemmeno i Concordi, sino ad allora spettatori silenti del suo successo, poterono esimersi dal lodarla.

Cristina non era però sufficientemente appagata. In lei ardeva il desiderio di apprendere cose nuove: da qui la decisione di recarsi a Padova al fine di studiare la fisica newtoniana e la matematica. Anche questa volta il padre la accontentò, assicurandole un'eccellente istruzione sotto la guida di P. don Gianalberto Colombo «simpatico padre olivetano, eccellente professor di astronomia e matematica e profondo conoscitore della letteratura antica e moderna» (Rossaro, 1913: 23). La data della partenza fu fissata per la fine di ottobre del 1751.

Nel frattempo, era stata istituita presso l'Accademia dei Concordi l'usanza di tenere presso il neonato Istituto delle Scienze delle pubbliche letture e alla Roccati furono assegnate quelle di Fisica[25]. Allietata da quell'ennesimo riconoscimento, Cristina giunse a Padova, sempre accompagnata dal Bertaglia e dalla zia Anna. Qui si applicò con successo nello studio alle teorie di Newton, della matematica, delle lingue orientali e della lingua ebraica, senza mai smettere di coltivare la sua già consolidata conoscenza filosofica e letteraria.

Era trascorso poco tempo dal suo arrivo a Padova, quando il destino si fece avverso. Tra il 1752 e il 1753 presso il Monte di Pietà di Rovigo si era infatti verificato un grave ammanco e il processo che ne seguì vide coinvolto l'amato padre il quale, per evitare l'arresto, fu costretto alla fuga[26]. Di lì a poco, il 4 ottobre 1754, forse indebolito

---

23 La documentazione in lingua latina attestante la celebrazione del Dottorato della Roccati è contenuta in Grotto, G., (1815, pp. 98-111).

24 Ad attestare le la profonda ammirazione dei bolognesi sono le numerose composizioni diffuse in sua lode. Sopra a tutti si distinse il Conte Gozzadini che ne fece incidere il ritratto, divulgandolo accompagnato da un sonetto che ne celebrasse i meriti, Infine, per concludere lietamente quel giorno, diede una festa con canti e suoni presso l'abitazione della Roccati. Cfr. De Vit, V. (1852, pp. 19-20); Rossaro, A. (1913, pp. 20-21).

25 Per la storia dell'Istituto delle scienze di Rovigo si veda Pietropoli, G. (1986, pp. 108-111).

26 In merito al formidabile intacco del Monte dei Paschi nel 1752 e al coinvolgimento del padre di

nell'animo e nel fisico dalla vicenda, il padre di Cristina morì. Questi avvenimenti, se da un lato non diminuirono il rispetto dai concittadini per la famiglia Roccati, dall'altro comportarono difficoltà tali da indurre Cristina a compiere scelte difficili: dovette abbandonare i prestigiosi studi e fare ritorno a Rovigo presso l'abitazione paterna, situata in Contrada San Rocco.

Per la filosofa erano iniziati gli anni del declino. Nominata «Principe dell'Accademia dei Concordi» per ben due anni, nell'agosto del 1754 e nell'agosto del 1756, non fece più la sua comparsa nel mondo intellettuale[27]. Nel 1758, trovandosi in condizioni di indigenza, fu addirittura costretta a vendere gran parte della biblioteca di famiglia a Girolamo Silvestri per la considerevole somma di 4165 Lire, un guadagno che le permise di proseguire gli studi da autodidatta[28].

Nel ritiro della propria abitazione, Cristina, continuò a coltivare le lettere, a perfezionarsi nella fisica, materia in cui sino al 1777 compose le lezioni per l'Istituto delle scienze, interrompendo però i contatti con gli amici più cari e con gli intellettuali del suo tempo. Questo, almeno, è quanto emerso consultando il suo *Epistolario*, oggi conservato presso l'Archivio Manoscritti dell'Accademia dei Concordi. Non si può tuttavia escludere che parte delle lettere della Roccati, in particolare quelle scritte dopo il 1754, siano andate perdute o conservate altrove.

Così trascorse, dunque, Cristina Roccati l'ultimo periodo della sua esistenza sino a quando, giunta all'età di 65 anni, indebolita dallo studio e dalle amarezze della vita, «dopo breve malattia […] moriva nubile in patria il 16 marzo 1797» (De Vit, 1852: 22).

Per quanti la conobbero fu una perdita amara. In suo onore, i Concordi vollero che fosse celebrata una funzione solenne: commissionarono a Giuseppe Grotto una dotta orazione e ad un eccellente pittore un ritratto su tela da collocare sulle pareti dell'Accademia. Buoni propositi, ma i gravi avvenimenti che si abbatterono sulle popolazioni venete conseguentemente al sopraggiungere delle truppe napoleoniche[29], non consentirono di portarli a termine. Il ritratto venne dipinto solo parecchi lustri

---

Cristina si veda *Girolamo Silvestri […]* (1993, p. 60); Rigobello B. (1987, pp. 128-134 e pp. 139-143).

27 Pur avendo accettato l'incarico di "principe dei Condordi", Cristina non presenziò mai alle sedute del Congresso, nominando come suo rappresentante il consigliere A. M. Rosetta-Ferrari. Cfr. Pietropoli, G. (1986, p. 50 e p. 352).

28 Gran parte del contenuto della biblioteca appartenuta alla famiglia Roccati è oggi conservato presso la Biblioteca Silvestriana. Per l'elenco delle opere in essa contenute si veda *Index Librorum Latinorum Joa. Baptistae Roccatii, Rhodigini*, MDCCXLIX, Silv., Mss., 381.

29 Per le vicende militari che interessarono la Repubblica Veneta tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si veda Zorzi, A. (2005, pp. 483-581). Per il Polesine e Rovigo si veda Agostini, F. (1999); Stocco, L. (1974, pp. 136-138).

dopo[30] e il Grotto poté celebrare le sue lodi solo 17 anni dopo, il 26 marzo 1814.

Cristina Roccati trovò sepoltura nella tomba di famiglia, presso la Chiesa di San Francesco ove, nel Registro dei morti resta ancora annotato l'*Atto di morte* nel quale si legge: «Illustrissima Domina Cristina filia Illustrissimi Domini Ioannis Baptistae Roccato aetatis annorum 65 circiter: [...]» (Rossaro, 1913: 33).

Parole di inestimabile valore, che confermano l'avvenuta morte di Cristina nell'anno 1797, ponendo fine ai tanti errori commessi in merito ed apparsi all'interno delle *Biografie dei personaggi illustri*. Errori di compilazione, dovuti alla distrazione, alla fretta di stilare sterili elenchi, senza verificare la veridicità delle notizie e delle fonti. In vero, senza necessariamente entrare in possesso di quell'*Atto di morte*, sono le parole stesse pronunziate dal Grotto al termine dell'*Orazione* ad escludere il 1787 e il 1816, quali date di morte della Roccati[31]. È infatti in quell'occasione che il Grotto, oltre a scusarsi con i Concordi per aver indugiato per così lungo tempo nel portare a termine il compito da loro commissionato, imputa tale ritardo allo sconvolgimento avvenuto pochi giorni dopo la sua morte. Il riferimento alla discesa delle truppe napoleoniche nel 1797 è quanto mai ovvio.

Errori e mancanze, dunque, che altro non sono che un'ennesima conferma della poca importanza prestata per le figure femminili e per la loro storia, anche nel caso di donne come Cristina Roccati: colei che ebbe il grande merito di «innalzare il suo sesso agli onori ed alle prerogative dell'uomo» (Grotto: 1815, 18).

## CRISTINA ROCCATI: DAI VERSI D'OCCASIONE ALLE DISSERTAZIONI FILOSOFICO-SCIENTIFICHE

Prima di farsi notare per l'acquisita conoscenza scientifica, Cristina Roccati fu ampiamente stimata dai suoi contemporanei per l'abilità nel comporre opere in versi ed in prosa. L'amore di Cristina per la cultura umanistica fu una vera e propria passione tanto che non rinunciò mai a coltivarla, né durante il soggiorno bolognese, né durante quello patavino.

Del profitto di quel costante impegno diede più volte chiare prove durante tutta la sua esistenza sin da quando, all'età di tredici anni, si guadagnò il titolo di poetessa. In

30 Del ritratto commissionato dai Concordi, che il Rossaro dice essere stato eseguito quando ormai di lei non si ricordavano nemmeno più i tratti del viso, non si hanno oggi più notizie. A detta di Ugo Cessi, esso non sarebbe nemmeno stato eseguito. Cfr. Cessi, U. (1901, p. 25 nota n. 3); Rossaro, A. (1913, pp. 32-33).

31 A riportare il 1787 quale data presunta della morte della Roccati sono, tra gli altri, la Canonici-Fachini e il Villani, mentre il 1814 è citato dalla Bandini-Buti e dal Verona.

seguito, proseguì a darne dimostrazione corrispondendo in latino con diversi soggetti e principalmente con il Silvestri, come testimoniano le trentasette lettere conservate dal Conte nel proprio *Epistolario*[32], e componendo numerose elegie, sonetti ed opere in prosa. Anche Cristina fu infatti vittima di quella *metromania settecentesca* che non lasciava sfuggire un fatto di cronaca senza che modeste rime d'occasione lo immortalassero. Era una delle tante mode diffuse nel Settecento e Cristina vi si accomodò di buon grado, componendo su commissione le sue ricercatissime poesie (Rossaro, 1913: 13, 25-26). Eppure, a detta di Antonio Rossaro e di Ugo Cessi, la fama conquistata da Cristina nel mondo letterario fu esagerata e gli applausi dei suoi innumerevoli ammiratori immeritati. Secondo il loro parere la Roccati non fu una vera poetessa, ma una «facile versaiuola» e la sua poesia nient'altro che una statua di legno, dal profilo rigido e freddo come quello di un cadavere, dalle vesti ornate di fronzoli polverosi, a cui manca il palpito della vita (Rossaro, 1913: 27-28; Cessi, 1901: 29, 32). Forse è vero che la sua poesia fu un mosaico di frasi e di reminiscenze classiche, ma il possesso di tali conoscenze e la capacità di esporle elegantemente, tanto in italiano quanto in latino, sono il riflesso della vasta cultura letteraria acquisita dalla filosofa rodigina durante il lungo corso di studi. Ne sono dimostrazione una dissertazione sulle donne antiche, che le valse l'ingresso nell'Accademia di Pistoia, e la realizzazione di un'edizione critica del suo poeta preferito, Tibullo, progetto al quale la Roccati dovette rinunciare perché anticipata dalla pubblicazione di un lavoro simile, a Padova, presso i fratelli Volpi.

Nonostante la Roccati si opponesse alla pubblicazione della sua produzione poetica in un unico volume, alcune delle sue poesie vennero comunque date alle stampe[33]. Lo stesso fece il Grotto con parte del suo *Epistolario*. Ancora inedito rimane, invece, il frutto dei suoi studi filosofici e scientifici, che resta però immortalato nel corso di fisica da lei tenuto presso l'Istituto delle scienze di Rovigo e conservato presso la Biblioteca dei Concordi di Rovigo.

Si tratta di un *corpus* di cinquantuno lezioni attraverso le quali è possibile tracciare in modo chiaro e preciso la formazione filosofico-scientifica della nostra Cristina. Sin dalla *Prolusione*, lezione svolta dalla Roccati il 5 novembre 1751 in cui ella spiega agli uditori l'utilità della fisica nello studio dei corpi naturali, emerge infatti

---

32 Parte di queste stesse lettere sono state pubblicate in Grotto, G. (1815, pp. 33-46).

33 Per un elenco completo della produzione letteraria manoscritta e a stampa di Cristina Roccati, rimando a Soppelsa M. L., Viani, E. (1999, pp. 235-238).

nettamente il suo rifiuto per la filosofia aristotelica, per ogni intromissione della metafisica nella fisica e la fede nell'ideale copernicano, galileiano e newtoniano. Leggendo attentamente il contenuto delle singole lezioni si può inoltre notare quanto precocemente Cristina avesse assimilato il dibattito settecentesco sviluppatosi attorno alla filosofia di Cartesio, Leibniz e Newton e di come sul pensiero di quest'ultimo e dei newtoniani inglesi ed olandesi facesse affidamento per supportare le proprie argomentazioni (Soppelsa-Viani, 1999: 225-227).

Attraverso una lettura dei titoli riportati nei frontespizi delle lezioni è inoltre possibile rendersi conto della vastità degli argomenti trattati da Cristina durante il corso e comprendere quanto solida fosse la sua padronanza nella filosofia naturale. Durante i ventisei anni di docenza la Roccati parve in effetti non trascurare nulla: dalla definizione e descrizione degli oggetti della Fisica (il *corpo*, lo *spazio* ed il *moto*) e dei loro attributi, all'esposizione delle teorie gravitazionali sperimentali; dalla trattazione dei principi della Meccanica a quelli della Statica e della Resistenza; dalla disquisizione sugli Effluvi a quelle sui Vapori, sulla Luce, sulla Rifrazione, sui Colori e sulla Vista; dalla serie di lezioni sul Flusso e riflusso delle maree, sulla salsedine e la profondità del mare, sino a terminare con le tre lezioni «Sopra la creazione del mondo», tenute tra il 10 gennaio e il 10 maggio del 1774. Ultima testimonianza della sua attività di docenza proseguita però sino al 1777, queste tre lezioni consentono di cogliere la religiosità laica abbracciata dalla Roccati. Espressione di un cattolicesimo illuminato, «influenzato da una lettura apologetica di Newton di tipo malebranchiano, capace di investire la scienza di un significato profondamente religioso» (Mazzotti, 2003: 17, 23), questa particolare forma di religiosità consente a Cristina di affermare, senza mezzi termini, che il mondo è stato creato da una intelligenza superiore, il Dio cristiano, e di farlo in totale assonanza con le teorie newtoniane.

Importante notare come quasi tutte le lezioni di Cristina siano accompagnate da disegni e diagrammi che, con tutta probabilità, le servirono per dare dimostrazione delle teorie fisico- sperimentali esposte, ovviando in tal modo alla mancanza di strumentazioni scientifiche (Findlen, 1999: 344-347). Dalla struttura complessiva del corso è invece completamente assente ogni riferimento al calcolo infinitesimale e probabilistico, una conferma della poca familiarità della Roccati con la matematica, studio che il Colombo le aveva più volte consigliato di approfondire (Soppelsa-Viani, 1999: 215). Alcune lacune, che tuttavia non tolgono valore all'attività di insegnamento di Cristina.

Al pari della sua produzione poetica, anche le dissertazioni filosofico-scientifiche della Roccati, tanto apprezzate dai contemporanei, vennero giudicate negativamente nel XX secolo. A detta del Cessi, esse sarebbero nient'altro che dimostrazione di una mediocrità di una mente che accetta e ripete idee consacrate dalla tradizione e che, senza sottoporle a critica, le espone secondo la speculazione metafisica, scissa dall'esperienza (Cessi, 1901: 26-27). Un giudizio affrettato, incapace di cogliere non solo la coerenza e la portata del pensiero della filosofa rodigina, ma anche il fatto che Cristina non abbia mai rinunciato al desiderio si apprendere e diffondere la conoscenza scientifica «senza adottare facili scorciatoie cautelative, pur trovandosi ad operare in un secolo in cui autori quali Galileo, Cartesio e l'Algarotti erano ancora sottoposti all'Indice» (Soppelsa-Viani, 1999: 227).

Ma non è solo questo il merito della Roccati. La *virgo rodigina* aveva lanciato al misogino mondo della cultura e della scienza la sua sfida, vissuta nel più totale conformismo ma portata avanti sino in fondo, in nome della passione e dell'amore per il sapere. Una sfida che Cristina era riuscita a vincere, attraverso la forza della ragione e della propria determinazione, dimostrando contemporaneamente la "nobiltà del suo sesso", il "volto femminile della scienza" e l'assurdità dei limiti imposti da quegli intellettuali che, perpetuando il fraintendimento delle parole di san Paolo quale biasimo contro la curiosità intellettuale, tentavano ancora nel Settecento di escludere la donna dal divenire storico, confinandola nei tradizionali ruoli di figlia, sposa, madre, zitella o monaca. Questo, dunque, il grande merito di Cristina Roccati che non può essere taciuto.

BIBLIOGRAFIA

**Manoscritti**

*Breve Elogio della Sig.ra Dottoressa Cristina Roccati*, in *Memorie appartenenti alla Storia Topografica e letteraria del Polesine e della città di Rovigo scritte dal Canonico Girolamo Conte Silvestri*, Rovigo, 1755, Conc., ms. 193, pp. 200-210.

*Index Librorum Latinorum Joa. Baptistae Roccatii, Rhodigini*, MDCCXLIX, Silv., ms. 381.

Locatelli, G., *La genealogia delle famiglie nobili della città di Rovigo principiando dall'anno MC continuando sino al tempo presente composta da Gaspare Locatelli*, 1770 [con giunte posteriori], Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Conc., ms. 40.

Roccati, C., *Epistolario*, Silv., ms. 203.

Roccati, C., *Lettere a Girolamo Silvestri da Cristina Roccati*, Silv., ms. 195/1-37.

Roccati, C., *Corpus delle lezioni di fisica*, Conc., ms. 312/2.

Silvestri, G., *Elogio della Sig.ra Dottoressa Cristina Roccati da Rovigo*, 3 Gennaio 1755, Silv., ms. 369.

Silvestri, G., *Epistolario*, Silv., mss. 192-197.

**Opere a stampa**

Agostini, F. (a cura di), *Rovigo e il Polesine tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica: 1797-1815*, Atti del XXI Convegno di Studi Storici, Rovigo 1997, vol. 9 di «Rapporti Polesine e cultura padana», Rovigo, Minelliana, 1999.

Altieri-Biagi, M. L. (a cura di), *Medicina per le donne nel Cinquecento. Testi di Giovanni Marinelli e di Girolamo Mercurio*, Torino, Utet, 1992.

Arrighi-Landini, O., *Il tempio della filosofia. Poema di Orazio Arrighi Landini. Fra gli Agiati. Dorinio In cui con Accrescimenti, e osservazioni del medesimo Autore s'illustra Il sepolcro d'Isacco Newton. Con gli Argomenti di Leontippo Accad. Agiato*, Venezia, Appresso Marco Carnioni, 1757.

Bandini-Buti, M., *Poetesse e Scrittrici*, in *Enciclopedia bio-bibliografica italiana*, Vol. II, Roma, Istituto Editoriale Italiano, 1942.

Berriot-Salvadore, E., «Il discorso della medicina e della scienza», in Duby, G., Perrot, M., *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'Età moderna*, a cura di Natalie Zemon Davis e Arlette Farge, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 351-395.

Bock, G., Storia, *Storia delle donne e Storia di genere*, Firenze, Estro Strumenti, 1988.

Canonici-Fachini, G., *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimo quarto fino a' giorni nostri*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1824.

Cappellini, A., *Polesani illustri e notabili. Compendio biografico*, Genova, Olcese, 1930.

Cavazza, M., *"Dottrici" e lettrici all'Università di Bologna nel Settecento*, in «Annali di storia delle università italiane», vol. 1, n. 1, 1997, pp. 109-125.

Cessi, U., *Una dottoressa Rodigina del sec. XVIII. Nuove notizie e documenti intorno a Cristina Roccato*, Venezia, Visentini, 1901.

Craveri, B., *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi Edizioni, 2001.

De Vit, D. V., *Sulla vita e sulle opere della dottoressa Cristina Roccati*, Rovigo, Minelli, 1852.

*Donne illustri italiane dal XIII al XIX secolo*, Roma, Pallotta, 1855.

Dulong, C., «Dalla conversazione alla creazione», in Duby, G., Perrot, M., *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'Età moderna*, a cura di Natalie Zemon Davis e Arlette Farge, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 406-434.

Ferri, P. L., *Biblioteca femminile italiana*, Padova, Tipografia Crescini, 1842.

Filangeri, G., *La scienza della legislazione. Piano ragionato dell'opera. L'educazione*, Napoli, La Città del Sole, 1999 (1ª ed. 1799).

Findlen, P., *A forgotten Newtonian: Women and Science in the Italian Provinces,* in *The Sciences in Enlightened Europe,* ed. by W. Clark, J. Golinski, S. Schaffer, Chicago, University of Chicago Press, 1999, pp. 313-349.

Findlen, P., *Becoming a Scientist: Gender and Knowledge in eighteenth-century in Italy*, in «Science in Context», Vol. 16, Issue 1-2, Cambridge, Cambridge University Press, March 2003, pp. 59-87.

Fox Keller, E., «Donne, scienza e miti correnti», in *Donne tecnologia scienza. Un percorso al femminile attraverso mito, storia, antropologia*, a cura di Joan Rothschild, Torino, Rosenberg & Sellier, 1986, pp. 191-214.

Gardin, A., *L'amore di un padre e il genio di una figlia: Cristina Roccati e la sua storia*, Gruppo Autori Polesani, Rovigo, Società Dante Alighieri, 1991.

Gibin, C., (a cura di), *Scienza e donne nel Settecento. Gli scritti di tre intellettuali dell'epoca: Olivi, Compagnoni, Algarotti*, Convelse (Pd), T & G Edizioni, 1996.

*Girolamo Silvestri (1728 – 1788). Cultura e società a Rovigo nel secolo dei Lumi*, Atti del Convegno promosso e organizzato dall'Accademia dei Concordi e dal Comune di Rovigo 22-23 ottobre 1988, Padova, Offset Invicta, 1993.

Graziosi, E., «Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia», in Betri, M. L., Brambilla, E., (a cura di), *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 67-96.

Grotto, G., *Delle lodi della dottoressa Cristina Roccati. Orazione di Giuseppe Grotto. Recitata per ordine della Letteraria Accademia de' Concordi di Rovigo nell'esequie a Lei celebrate nel Tempio della B.V. Del Soccorso il dì 26 Marzo 1814*, Venezia, Fracasso, 1815.

Guerci, L., *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1987.

Laclos, C., *De l'éducation des femmes*, La Pleiade, 1783, trad. it., *L'educazione delle donne*, a cura di Elisa Frauenfelder, Palermo, Sellerio, 1990.

Levati, A., *Dizionario Biografico Cronologico diviso per classi degli uomini illustri di*

*tutti i tempi e di tutte le nazioni*, Classe V, «Donne illustri», Milano, Niccolò Bettoni, 1821.

Mamiani, M., *Storia della scienza moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Mazzetti, A., Pezzolo P. (a cura di), *Girolamo Silvestri (1728 – 1788)*: *Cultura e società a Rovigo nel secolo dei Lumi.* Breve guida alla mostra documentaria. Accademia dei Concordi, 22 ottobre-25 novembre 1988, Rovigo, Grafiche Rodigine, 1988.

Maylander, M., *Storia delle accademie d'Italia*, Voll. I, II, IV, Bologna, Cappelli, 1926-1930.

Natali, G., *Storia letteraria d'Italia. Il Settecento*, Milano, Francesco Vallardi, 1973.

Noble, D. F., *A World Without Women. The Christian Clerical Culture of Western Science*, New York, Alfred Knopf, 1992, trad. it., *Un mondo senza donne: la cultura maschile della Chiesa e la scienza occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

Pancera, C., *L'educazione dei figli. Il Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.

Pietropoli G., *L'Accademia dei Concordi nella vita rodigina*, Padova, Signum, 1986.

Pomata, G., «Donne e Rivoluzione scientifica: verso un nuovo bilancio», in *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a cura di Filippini, N. M., Plebani, T., Scattigno, A., Roma, Viella, 2002, pp. 166-191.

Rao, A., «Il sapere velato. L'educazione delle donne nel dibattito italiano di fine Settecento» in Milano, A. (a cura di), *Misoginia. La donna vista e malvista nella cultura occidentale*, Roma, Edizioni Dehoniane, 1992, pp. 243-310.

Rigobello B., *Il Monte di Pietà di Rovigo e gli antichi Istituti di Pegno del Polesine*, Rovigo, Minelliana, 1987.

Rossaro, A., *Cristina Roccati di Rovigo. Socia dell'Accademia degli Agiati di Rovereto e il suo tempo*, in «Atti dell'Accademia», Serie IV, Vol. I, Rovereto, Editrice l'Accademia, 1913.

Schiebinger, L., *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Sega, P., «Le presenze femminili nell'Accademia Clementina a Bologna nel Settecento» in *Alma Mater Librorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto donna/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 141-146.

Shea, W. R., *Copernico, Galileo, Cartesio: aspetti della rivoluzione scientifica*, Roma, Armando Editore, 1989.

Sonnet, M., «L'educazione di una giovane», in Duby, G., Perrot, M., *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'Età moderna*, a cura di Natalie Zemon Davis e Arlette Farge, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 119-155.

Soppelsa, M. L., Viani, E., «Dal newtonianismo per le dame al newtonianismo delle dame», in Totaro, P. (a cura di), *Donne, filosofia e cultura nel Seicento*, Roma, CNR, 1999, pp. 211-240.

Stanley, A., «Le donne sostengono due terzi del cielo. Annotazioni per una revisione della storia della tecnologia», in *Donne tecnologia scienza. Un percorso al femminile attraverso mito, storia, antropologia*, a cura di Joan Rothschild, Torino, Rosenberg & Sellier, 1986, pp. 72-97.

Stocco, L., *Rovigo e la sua storia*, Rovigo, Minelliana, 1974.

Toschi-Traversi, L., «Verso l'inserimento delle donne nel mondo accademico», in *Alma Mater Librorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto donna/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 15-37.

Tugnoli-Pattaro, A., *A proposito delle donne nella scienza*, Bologna, Clueb, 2003.

Tugnoli-Pattaro, A., «La presenza femminile nei dizionari di storia della scienza», in Simili, R. (a cura di), *Scienza a due voci*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, pp. 279-306.

Valsecchi, F., *L'Italia nel Seicento e nel Settecento*, Vol. VI, Torino, Utet, 1986.

Variskas, E., «L'approccio biografico nella storia delle donne», in Di Cori, P., *Altre storie. La critica femminista alla storia*, Bologna, Clueb, 2000, pp. 346-369.

Verona, A., *Le donne illustri d'Italia*, Milano, F. Colombo, 1864.

Villani, C., *Stelle femminili. Dizionario bio-bibliografico*, Napoli, Albrighi, Segati & C., 1915.

Wiesner, M. E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2000, trad. it., *Le donne nell'Europa moderna: 1500-1750*, Torino, Einaudi, 2003.

Zorzi, A., *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Milano, Bompiani, 2005.

# LA FISICA DEI FLAUTI. INTONAZIONE E RISONANZA DELL'ASSENZA IN MARÍA ZAMBRANO E CLARA JANÉS

*Lorena Grigoletto*
*Università di Milano*

ABSTRACTS
La fisica dei flauti, metafora del valore attivo dell'assenza, suggerisce la possibilità di una trasformazione radicale della marginalità del femminile. È attraverso la capacità maieutica della parola "intonata", in grado di restituire all'altro visibilità e, quindi, presenza, che risulta possibile operare un tale cambiamento di segno. Partendo dai testi *La voz abismática* di Zambrano e *María Zambrano. Desde la sombra llameante* di Clara Janés, in cui le due pensatrici si restituiscono reciprocamente vocalità e visibilità nella concretezza della relazione, il nesso "musica-luce-resurrezione", da oggetto di discussione nelle loro conversazioni, diventa modalità specifica dell'essere presente perché riconosce nell'assenza una condizione imprescindibile. Intonare e far risuonare l'assenza significa, allora, responsabilità della comunione, esercizio politico e polifonico orientato alla creazione di una presenza autentica del femminile.

The physics of flutes, metaphor of the active value of the absence, suggests the possibility of a radical transformation of the marginalization of women. It is through the word's maieutic ability, word necessary "in tune", able to return visibility and therefore presence to the other, that it is possible to make such a change of sign. Starting from *La voz abismática* by Zambrano and *María Zambrano. Desde la sombra llameante* by Clara Janés, texts in which the two thinkers return each other voice and visibility in the concrete relationship, the connection "music-light-resurrection", discussed in their conversations, becomes specific modality of being present because it recognizes the absence as an unavoidable condition. So intone and resound the absence means to be responsable of the communion, a political and polyphonic exercise oriented to the creation of an authentic presence of the feminine.

KEYWORDS
Assenza, voce, parola, visibilità, presenza
Absence, voice, word, visibility, presence

El libro de los pájaros
surge en la oscuridad.
Nace la ciencia
sobre los que duermen en la nada.
La boca del vacío
se abre y llama a las aguas
con su soplo.
(Janés, 1999: 15)

[…] Deseo la trama del agua
que coloque mis pasos
uno detrás de otro

o todos en redondo.
Y un chorro de luz
que indique:
aquí está
el secreto
de las sílabas. (Janés, 2000: 26)

Cosa significa intonare l'assenza, farla risuonare? Affermazione apparentemente paradossale, eppure efficace, ragionevole. Nei flauti un foro non tappato, lasciato vuoto, consente di intonarne la relativa nota che, fatta risuonare nella canna, ne amplifica le frequenze. Si potrebbe parlare, dunque, di un vuoto intonato, immagine che, metaforicamente intesa, suggerisce la possibilità di una trasformazione radicale del tema dell'assenza, un rovesciamento o cambiamento di segno, prima speculativo poi concreto, nel tema di quella presenza che riconosce l'assenza stessa come occasione, la propria possibilità d'essere. Dunque, dal paradosso alla metafora e nella metafora il paradosso, giacché, secondo Zambrano, è quella a mostrarci il carattere paradossale della realtà. Infatti, precisa Maillard (Maillard, 1992: 12-13), il suo evento sonoro, musicale, produce un brusco cambio di ritmo, o stacco della parola, capace di riconsegnare alla realtà la discontinuità con cui si presenta, la sua integrità contraddittoria.

La metafora consente di affermare una verità non escludente, una nuova articolazione del reale, una disposizione e prospettiva rinnovate. Inoltre, la sua provenienza dal registro sonoro, introduce immediatamente l'ambito di riflessione che si servirà, e servirà, il pensiero musicale di María Zambrano nella profonda tessitura, biografica e intellettuale, che la lega alla poetessa Clara Janés.

In questa prospettiva emergono alcune domande: cosa significa assenza? Rispetto a cosa si è assenti e in che modo? Perché è possibile parlarne e quale è l'obiettivo di tale indagine?

Proprio l'assenza, nel pensiero fortemente autobiografico della pensatrice andalusa, costituisce l'*incipit* della ricerca, tanto personale quanto filosofica. Assumere su di sé il momento del negativo di cui l'esistenza è costituita, non interpretarlo come dimensione sterile, ma individuarne il carattere attivo, è l'obiettivo etico della sua vastissima produzione.

L'accettazione dell'assenza è consapevolezza di una realtà intermittente, discontinua, in cui la nascita stessa si configura come prima grandiosa frattura nella vita della persona. E proprio il carattere inesauribile della nascita è il compito assegnato all'uomo, compito che lo sottopone a continui risvegli, rinascite, nel tentativo,

inevitabilmente e fortunatamente fallimentare, di riscattare tutto ciò che è andato perduto, ciò che la nascita stessa ha dovuto lasciar perdere, gettando il corpo nell'orizzonte discreto del tempo. Ciò che si riscatta è, allora, il fallimento stesso del progetto d'Essere (sogno androgino), la condizione umana come dimensione creaturale.

La rinuncia, il fallimento, dimensioni costitutive di cui Zambrano fa esperienza durante la malattia e il lunghissimo esilio dalla Spagna franchista, non sono altro che assenze, dimensioni che non hanno raggiunto la condizione dell'essere, apparentemente inesistenti perché viscerali, intestine. Eppure, come un filo di resistenza, vivono sotterranee, assenze da riscattare, alterità irriducibili.

Zambrano utilizza il termine *viscere* (*entrañas*) per indicare questa sfera, termine indispensabile alla possibilità di realizzare quel rovesciamento o declinazione del tema da assenza in presenza.

«Un viscere è qualcosa che in linea di principio non può vivere manifestandosi visibilmente, qualcosa di impensabile nella misura in cui il campo del pensabile è stato fatto coincidere senz'altro con il campo della visibilità. […] La storia stessa rimane sviscerata, visibile tutt'intera anch'essa nel suo scorrere per il campo del visibile». (Zambrano, 1992: 96-97).

Con *viscere*, dunque, non s'intende l'invisibile in contrapposizione al visibile, bensì un qualcosa di cui si fa esperienza nella forma del sentire intimo e che sembra stare al di là della dicotomia stessa tra visibile e invisibile. Potremmo perciò attribuire al *viscere* il carattere dell'assenza? O, piuttosto, tale precisazione ci spinge a valutare secondo una differente modalità l'articolazione tra assenza e presenza?

Il *viscere* è l'alterità che ci costituisce e che, rivelandosi nell'istante, induce a una sorta di conversione, una rinascita. Tuttavia, si riscatta l'alterità irriducibile, sacra ed originaria, solo attraverso una *disnascita* del soggetto, cioè tramite il suo disfacimento, la sua assenza da intendersi come farsi vuoto per accogliere, un disporsi passivamente all'accettazione, un «padecer la trascendencia». Ci si converte, ci si fa altro, perché è l'alterità stessa a rivelarsi in noi e a stravolgere la nozione imperante di soggetto.

Se la visibilità non decide dell'assenza o della presenza è perché ci si muove qui in un registro sensoriale differente, quello acustico, in cui il silenzio ha una valenza positiva poiché si mostra come assenza fertilissima, indispensabile all'evento della parola.

Tuttavia, non si tratta di una parola intenzionale volta alla comunicazione, bensì di una parola di comunione che visita il soggetto e lo invita al risveglio, parola la cui

tonalità è cifra stessa del destino, chiamata alla dimensione etica di persona come rinuncia ad essere completamente, totalmente, definitivamente.

Proprio per la sua parentela con il vuoto, questa parola nascente, aurorale, conserva la propria concezione nella tonalità che è, anzitutto, rapporto con il tempo; difatti, dalla sua passività potrà nascere solo una parola autenticamente intonata, intrisa di silenzio, a volte semplice balbettio, ma mai grido, espressione di un pieno totalizzante.

È la parola con la sua portata vocale di chiamata, di *vocazione* personalissima, il corpo stesso del *viscere*, timbro in cui si riconosce e ci si riconosce (*anagnorisis*). Solo da questa parola passionale e musicale procede la luce, anzitutto luce sull'*altro.*

Inizia così a delinearsi quel nesso «musica-luce-resurrezione» (Janés, 2010: 120), altrimenti incomprensibile, che lega María Zambrano a Clara Janés, e in cui la parola intonata è lo strumento attraverso cui si rende visibilità, quella luce che decide la nascita, la resurrezione, la pubblicità del suo evento.

Il passaggio dalla vocalità alla visibilità, e dall'assenza alla presenza, costituisce il percorso intellettuale condiviso dalle due pensatrici, realizzatosi proprio nella concretezza della loro relazione.

La voce e la parola, intese nella loro funzione maieutica e di comunione, si mostrano nell'esercizio del far luce, del restituire presenza, in un «*pico de ola* […] confluencia entre los mares del entendimiento y de la sensibilidad» (Moreno Sanz, 2010: 15).

In *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Clara Janés descrive la natura stessa di queste parole in un viaggio nella complessa opera della filosofa attraverso l'approssimarsi poetico alla persona in carne e ossa.

> En toda las ocasiones observaba yo el arte que ella tenía para guiar la conversación. Y me decía a mí misma que, al no ver y no poder leer, por las noches -pues padecía de insomnio- preparaba mentalmente el recibimiento de la persona que acudiría a visitarla, de modo que cada vez el encuentro era una creación. […] María dirigía la conversación como uno imagina pudo haber hecho Sócrates mediante aquel procedimiento llamado mayéutica que consistía en preguntas a través de las cuales lograba que fuera el interlocutor quien llegara a la conclusión por él deseaba. Cuando estábamos a solas, siempre se relevaba su don de magisterio, su incitar al saber, su modo de abrir el horizonte a la mente ávida de saber. (Janés, 2010: 31).

Ma per poter comprendere l'effettivo valore di queste parole, la loro capacità

operante, occorre ripercorrere tutte le tappe di questo straordinario incontro.

Nonostante la figura assente dell'esiliata si mostrasse viva all'immaginazione di Janés, nutrendosi delle parole di chi aveva potuto conoscerla, in quel primo incontro al rientro in Spagna di Zambrano in compagnia di Rafael Martinez Nadal, Janés sperimentò l'inevitabile fallimento della sua proiezione. Invece di una studiosa noiosamente circondata e circoscritta di libri, si trovò di fronte a una *mujer-caballero-centinela*[1], elegantemente vestita , ben truccata, nonostante ci vedesse appena, con un lungo bocchino da grande fumatrice qual'era, seduta comoda sul divano.

L'immagine della filosofa, già abbozzata nei pensieri di una Janès appena diciassettenne alle prese con un suo articolo affascinante ma ancora incomprensibile, assunse col tempo una consistenza enigmatica.

Quando però, nel 1977, fu pubblicato *Claros del bosque*, Clara Janés era intimamente pronta all'incontro con la celebre pensatrice che, in realtà, più che casuale, scaturiva da una «predisposizione» che orientava eventi e relazioni, finendo per rivelarsi in una vera e propria epifania, il cui motivo si depositava nella frase zambraniana «la música sostiene sobre el abismo a la palabra», conosciuta da Janés in un commento aggiunto alla lettura di alcuni frammenti di *Claros del bosque,* raccolti nell'audiocassetta *Voz y Textos*.

La poetessa decise, allora, di inviarle la sua raccolta di poesie cantate *Kampa,* ancora inedita, sorta di dono vocale cui Zambrano rispose più di un anno dopo con un invito che costituirà il primo incontro a tu per tu.

La predisposizione di cui parla Janés, questo essere pronti ad accogliere che rende possibile l'incontro, risiedeva nel comune intendere la musica nel suo potere di ritorno alle origini, nella sua possibilità di accesso all'enigma primordiale, risalendo la materializzazione della parola in suono, la sua scansione in consonanti e vocali, *disnascendo* la parola stessa, ripercorrendo quel suo *pneumaticon sôma* (cuerpo de soplo), sin verso la «palabra increada» o «anteparola» (Valente, 1982: 107).

In quest'occasione il tentativo di in-formare Zambrano, di trattenerla in un'immagine definitiva, fallì nuovamente ed è con meraviglia che Janés scoprì nella *mujer-caballero-centinela*, anzitutto, una *caja de música*. «Y el hombre, ?no es acaso

---

[1] Attraverso la testimonianza della stessa Zambrano contenuta in «A modo de autobiografía», Janés ricostruisce lo sviluppo intellettuale della filosofa. Il fallimento del non poter essere completamente nessuna di queste cose desiderate, donna, cavaliere e sentinella, coincide con il riscatto di ciascuna di queste nella forma contraddittoria e poliedrica così sintetizzata e, tuttavia, non esaustiva. A queste figure vedremo aggiunte quelle della cassa armonica e della serva in una sintesi teorico-pratica che indica la complessità dell'esistenza come impegno spirituale e marziale simbolizzato nel cavaliere templare.

también una caja de música? Mientras vive se puede oír su corazón» (Janés, 2010: 46).

Durante questo incontro Zambrano, con voce argentata e tremolante, entrò nello spazio concavo dell'ascolto, raggiungendo nel profondo la sua interlocutrice. «Rielaba y resonaba la voz de María, se hacía vibración primordial para remontarse a los fundamentos mismos del otro», racconta Janés (Janés, 2010: 123-124).

E il tema di questo dialogo, quale poteva essere se non il «rumor del astro», l'alba come resurrezione, l'aurora come punto in cui trovarsi a coincidere?

> María enunciaba los números secretos de mi universo, nítidos para ella en sus engarces. Yo había tardado mucho en comprender que el rocío sobre las florecillas del camino que me gustaba recorrer al despuntar el día era una forma de amor, y que el amor es resurrección y la resurrección, vida, y la vida, movimiento y, por ello, la danza se hallaba también unida a esas emisiones ondulantes, a esa luz y a ese sonido inicial que vemos en las manos de Shiva. (Janés, 2010: 123).

Attraversando l'universo poetico di *Kampa*, Zambrano aveva compreso la natura dell'esperienza di Janés in termini di cammino che dalla musica della parola conduce alla luce, fa luce.

È interessante notare come per entrambe la voce, la resurrezione, la notte, l'alba, l'acqua, che conserva la memoria, siano prima di tutto ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza che, alchemicamente mescolati tra loro, costituiscono due geografie intellettuali congruenti.

Infatti, l'esperienza della notte e quella «precoce» dell'alba, sono da collocare temporalmente nell'infanzia che la poetessa trascorse a Pedralbes nelle vicinanze di un monastero di clarisse, la cui clausura suggeriva l'abolizione dello spazio, mentre l'orazione notturna quella del tempo attraverso la voce; abolizione e trascendenza possibili solo in virtù dell'amore, ossia dell'alba come resurrezione. Questa la ragione della veglia notturna nel giardino di casa, consumata nella fatica dell'attenzione che capta le stelle, l'oscurità e poi l'aurora, «sombra llameante» in cui si rivela la connessione tra la figura della sacerdotessa Diotima di Mantinea e il concetto di resurrezione.

Anche in Zambrano l'esperienza della notte si configura come veglia rivolta all'aurora, ferita amorosa che è suono della vita che nasce, ritmo primordiale; veglia che Zambrano ricorda come dono madrileno, in cui la voce delle sentinelle invitava al sacrificio dello star svegli. Difatti, afferma Zambrano, «si direbbe che mi piace la notte perché è il prologo dell'Aurora» (Zambrano, 1997: 71).

Quasi cieca, al rientro dall'esilio, la filosofa andalusa si esercitava ancora in questo stare allerta, sentinella della notte, in posizione di apertura, sempre pronta ad accogliere la luce.

Così come l'esperienza della musica e della voce in Janés, anche quella di Zambrano si colloca nell'infanzia, come uno dei suoi primi desideri di bambina:

> Prima di tutto ho voluto essere una scatola armonica. Dovevano senza dubbio avermela regalata, e mi sembrò meraviglioso che, alzando semplicemente il coperchio, si sentisse la musica; ma, senza bisogno di chiedere a nessuno, mi resi conto che non avrei potuto essere una scatola armonica, perché quella musica, per quanto mi piacesse, non era la mia musica, e io avrei dovuto essere un carillon di musica inedita, della mia musica, della musica dei miei passi, delle mie azioni […] (M. Zambrano, 1997: 126).

Il dono della musica, è insito nell'atto stesso del concepimento, del dar vita, e si conserva nella bio-logia del battito cardiaco, ma non si esaurisce qui. La musica è il *Logos* che si fa mondo, l'incarnazione del Verbo, è il significante stesso della metamorfosi-mondo, il ritmo di quella trasformazione che fa il mondo orizzonte di visibilità.

Non è un caso che il dialogo del primo incontro tra le due cominci con il racconto della stanza di Zambrano a La Pièce, luogo non lontano da Ginevra, celebrato nell'opera *Claros del bosque*.

Il termine *claros* indica abitualmente le radure suggerendo un luogo privo di bagliore ma rischiarato; zona intrisa d'ombra e dalla luminosità sfuggente, discontinua, che apre uno spazio labirintico intarsiato di voce in cui si compie la conversione. Non chiarezza, quindi, ma infiltrazione, luce tenue, come quella della luna adorata dalla cicuta di cui parla in uno splendido capitolo. Il raggiungimento della radura, come rivelazione-conversione, è possibile solo in virtù dell'abbandono dei dispositivi della logica e di una corrispondenza sensoriale basata sulla predisposizione all'ascolto, su quell'«orecchio musicale» che è offerta radicale dell'attenzione a segni e suoni. I chiari del bosco assomigliano a buchi neri, vuoti di luce e tempo a forza di gravità, di presenza attentissima, in cui la visibilità è lontana dal portare alla luce qualcosa e si configura come un «sentire illuminante», sorta di vocio dell'invisibile.

Qui si compie un passaggio fondamentale per il percorso che ci siamo promessi; infatti, la rivelazione proviene direttamente dal vuoto inteso come qualitativo, spazio sacro, e non può in alcun modo essere descritta in termini di rappresentazione; esso è,

anzi, «irrappresentabile centro», impossibilità stessa della rappresentazione perché unità inscindibile e immediata di forma e contenuto. Questa coincidenza impedisce la facoltà stessa del rappresentare, abolendo la sfera del visibile e mostrando nella radura il venir meno della dimensione fotologica, il suo carattere primigenio di sussulto o aritmia. Dimensione presentativa, dunque, e non rappresentativa, giacché solo in essa può darsi la parola intonata, la sua vocalità immediata e disarmante che apre il tempo e al tempo.

Questa ferita è precisamente il taglio cesareo operato dalla parola che risveglia.

> Indecisa, appena articolata, si sveglia la parola. […] È di indole docile la parola, lo mostra nel suo destarsi quando comincia a sgorgare indecisa come un sussurro in parole slegate, in balbettii, appena udibili, come un uccello ignaro che non sa dove andare ma si dispone ad alzare il suo debole volo. Viene ad essere sostituita, questa parola nascente, indecisa, dalla parola che l'intelligenza già sveglia proferisce come un ordine, come se statuisse anch'essa una presa di possesso dinanzi allo spazio che implacabilmente si presenta e davanti al giorno che suggerisce un'azione immediata da compiere, *una* che le comprende tutte. Parole cariche di intenzione. E la parola originaria, ritiratasi in sé, torna al suo silenzioso e nascosto vagare, lasciando l'impronta impercettibile della sua diafanità. Non si perde però. Come un balbettio, come un sussurro della fiducia inestinguibile, attraverserà la serie delle parole dettate dall'intenzione, liberandole per qualche attimo dalle loro catene. E in questa breve aurora si avverte il germinare lento della parola nel silenzio (Zambrano, 2004: 28-29).

Il risveglio della parola, è rinascita della persona. Il suo evento è cifra del destino, evento sonoro del parto come assunzione mai totale delle viscere nella dimensione del tempo e della luce, nascita che lega indissolubilmente la parola alla temporalità.

Tuttavia, è necessaria una distinzione tra ciò che Zambrano definisce «parola originaria», quella perduta che trascende il linguaggio ordinario, e la parola che da essa scaturisce.

«Il sapere che nel chiaro del bosco si rivela è un sapere dell'essere e della parola. Un sapere della parola perduta, della parola che è trasparenza dell'essere. Anteparola o parola assoluta, ma non senza significato o dove il significato è pura imminenza, matrice di tutti i possibili significati: parola nascente» (Valente, 1982: 107).

Dunque, parola «encinta de significación», o anteparola, ma mai l'anti-parola, aperta com'è all'evento; il suo luogo originario si situa oltre il pensiero; è il Verbo nascosto coglibile nella passività, anzitutto verbale. Il suo rivelarsi è evento disumano, poiché è *Logos* cosmico che rivela l'origine e anticipa ogni creazione. Si tratta di una

parola di cui «non si sa con certezza se abbia mai oltrepassato la barriera che separa il silenzio dal suono» (Zambrano, 2004: 104).

Da questa parola primordiale nasce, in un passaggio trascendente, la parola puntualissima, pronunciata in una specifica tonalità, fragilissima perché tenta di dire ciò che è germinato in essa.

Si tratta spesso di un balbettio, un tartagliare, un ri-velarsi per insufficienza data dalla prossimità dell'anteparola, la cui tonalità non può darsi se non in punto di morte.

Questa parola che si protende, velata, perché intessuta di silenzio, emerge nella forma originaria della lingua sacra che, in quanto convergenza tra parola e numero, è musica del *logos,* poesia che canta il ritmo del cosmo, che tesse relazioni e mostra il legame originario tra parola e tempo, l'intimo implicarsi di poesia e storia, il significato del nesso «ser-tiempo-palabra» (Janés, 2010: 107).

In riferimento ad essa, Zambrano parla di «voz abismática» (Zambrano, 1986: 1) perché sta sopra l'abisso proprio facendosene carico, ossia assumendo la «radicale eterogeneità dell'essere», secondo l'espressione di Antonio Machado. Perciò è «gesto della rivelazione», che nell'intonazione salva dai confini con l'indicibile, che nella modularità sonora sostiene lo sforzo del dire e intraprende un cammino temporale auto-genealogico; infatti, sostiene la filosofa, «en Kampa su aspecto cantado està cantandose a sì mismo» (Zambrano, 1986: 2).

In virtù di questo cammino che è servizio agli dei e, in quanto tale, servizio pubblico, questa voce è soprattutto «liturgica»[2].

Questo, secondo Zambrano, il percorso iniziatico che intende percorrere Clara Janés nella sua raccolta poetica *Kampa*, impegnata nel trascrivere in poesia quella parola in cui si resuscita, affidando alla scrittura l'incarico di affrancarsi dalla liberazione totale della parola, inevitabile deriva nel silenzio.

Il cammino descritto e cantato dalla poetica di Janés si mostrerebbe, dunque, come un tentativo di dire la resurrezione, incarico originariamente affidato a Maria Maddalena, ricorda Zambrano; pertanto, si tratta delle parole dell'impossibile amore della Maddalena per Gesù, la cui realizzazione si da solo passando attraverso la morte.

---

[2] Liturgia è un termine di derivazione greca che significa, letteralmente, azione per il popolo, servizio pubblico assunto in favore del popolo, se considerata in ambito laico. Riferita alla sfera religiosa indica, invece, il servizio che si deve rendere agli dei. Per quanto riguarda, infine, la terminologia cristiana, liturgia indica propriamente il servizio di culto, ossia le preghiere e i riti. È interessante notare come, nella scelta del termine zambraniano, si possano riscontrare ognuna di queste accezioni. La «voce liturgica» è la parola intonata che canta la creazione, servizio divino, voce che intona la trasformazione del sacro nel divino; proprio in virtù del suo carattere musicale, nell'accedere al mondo si fa pubblica, rende un servizio pubblico dandosi all'umanità intera; perciò stesso sarà parola di comunione.

«Es la lengua misma de la resurreciòn y de la agonìa, y de la muerte, con la cual o por la cual no se habla sobre ni hacia» (Zambrano, 1986: 3). Si tratta forse di una parola muta?

Questa parola di resurrezione che *Kampa* trattiene, è parola operante che fa crescere l'erba, corpo della resurrezione perché voce del «pellegrino per amore» che rischia la morte, anzi le va incontro, per raggiungere l'amato: «son los cabellos de la Magdalena, que envuelven la tierra, es la Magdalena que se arrastra hasta llegar a los pies de Jesùs y, entonces, cuando al fin los toca, florecen los prados. Sòlo entonces, es el encuentro del imposible amor de la Magdalena por Jesùs ( que, crucificado o no, la experaba) el que hace crecer la hierba y que la primavera florezca» (Zambrano, 1986: 2).

Ma chi è l'amato? È significativo che il corpo dell'Amato sia la luce stessa «que Sohrawardi definió como lo único visible por sí mismo» (Janés, 2010: 122). Si dovrà passare per la morte per compiere questo incontro, quel compimento dell'amore che si realizza solo con la presenza e la figura, secondo alcuni celebri versi di San Juan de La Cruz?

La lettura zambraniana dell'opera di Janés sembra fornire una risposta affermativa a tale quesito, certamente intesa come morte del soggetto, dell'amante in funzione dell'amato, dell'io in funzione dell'altro, ossia in quanto offerta radicale.

Solo in questa coincidenza abissale la parola è integra, liberata perché concepita e rappresa nel presente vocale del parto da cui nasce l'altro.

«Y entonces nace la voz que no es hacia, ni sobre, ni porqué, en donde todo rastro se han borrado; voz abismàtica, voz que sale sin romperlo del silencio, voz que està sobre el abismo, sostenida por la mùsica, abrazada con ella» (Zambrano, 1986: 3).

Questa parola è liturgica, dunque, perché intrinsecamente dialogica, giacché in essa appare l'amato come l'altro cui si aspira e perché ripercorre il cammino di germinazione della parola stessa, ristabilendo la relazione con il significante, vivificandolo, dandogli voce e ricucendo quella terribile scissione, tipicamente occidentale, tra la voce e la materia, tra il soffio vitale (*pneumaticon sôma*) e il corpo che, altrimenti, resta cadavere (*sôma*).

Si potrebbe definire come parola funzionale senza essere strumento, al servizio della comunione, anzi, comunione stessa; la liturgia, servizio pubblico per antonomasia, consente che si mostri l'altro, lo consente in quanto visibile-pensabile.

Sino ad ora si è insistito sulla voce come veicolo di luce, come elemento vitale e, in quanto tale, essenzialmente temporale. Il suo evento, paragonabile a una sorta di combustione rapidissima, si dispiega nel tempo e lo consuma prima che sia possibile

qualsiasi azione; la sua totale liberazione, infatti, costringe al mutismo. La natura di questa parola è peritura? La risposta che ci fornisce Zambrano è assolutamente affermativa; è la parola scritta a tentarne il salvataggio, inscrivendo lettere nello spazio che assumono, in tal modo, carattere permanente e sforzandosi di scrivere proprio ciò che non si può dire, quella libertà della parola che lascia senza parole.

Si delinea, dunque, una distinzione tra parola orale e parola scritta, che vede quest'ultima priva della rotondità del suono, ma ugualmente in possesso della matrice biologica incisa nella propria grafia.

La parola scritta è da intendersi nel peculiare significato di sedimentazione della voce verbale della creazione: difatti, l'analogia natura-libro è recuperata da entrambe le pensatrici, anche se in modo differente, che vi individuano un cammino interrotto a metà cui andare incontro, una materialità cui restituire voce. Essa è il mondo nella sua materialità alfabetica, nella sua forma metamorfica da intonare se non si vuole abbracciare una tipologia di pensiero che dimentica la voce stessa del cosmo, «como si las almenas, como si las montanas, como si las arenas, como si las murallas y el cerco, el circulo y el centro, estos ùltimos tan pura geometrìa, no fueran cantos, canticos» (Zambrano, 1986: 2).

Lo stesso termine *biografia* acquista un significato specifico e concreto, suggerendo la persona stessa nella sua corporeità grafico-sonora.

La distinzione tra vocalità e scrittura, quindi, non deve intendersi come dicotomica, ma deve godere di uno spazio di compenetrazione che salva dalla deriva della parola abusata.

È la poesia a fornire il corretto rapporto tra questi due ambiti, a trattenere nella grafia l'alterazione e variazione proprie della vita, quella disposizione all'ascolto del mondo in cui la parola avviene senza essere cercata.

Poesia non come mera forma espressiva, bensì come modalità del pensiero da esercitare nella quotidianità delle relazioni e che riattiva l'autenticità della comunicazione solo dopo averla sospesa.

Quella ragione che Zambrano definisce poetica è, dunque, sapere dell'ascolto (*oído distraído*[3]) e della voce, che vediamo all'opera nel profondo scambio tra queste due singolari figure.

---

[3] Con questa espressione Zambrano fa riferimento a quella tipologia dell'ascolto, non corrotta da conoscenze pregresse e intenzionalità. La distrazione si configura come attenzione autentica, apertura verso l'evento acustico e non ricerca, il cui giudizio opera modificando ed escludendo.

La voce e la parola poetica, che ne conserva la modularità sonora, costituiscono gli strumenti di riscatto dell'alterità nel suo significato polivalente, timbro della disponibilità che passa solo dall'ascolto, dal vuoto come predisposizione alla capacità maieutica della parola.

E chi è l'altro se non, innanzitutto, il mio prossimo, la persona umana altra con la quale co-abito lo spazio-mondo?

La relazione con l'altro costituisce la possibilità concreta di attuazione maieutica della parola, l'orizzonte stesso della sua creazione.

Esattamente questa medesima fede nella genesi, nella poesia, nella voce in quanto veicolo della luce, spinse le due pensatrici all'implicito accordo di celebrare e rinnovare il loro incontro ogni anno il giorno di Pasqua; giorno della resurrezione che diviene simbolo di un percorso intellettuale condiviso.

Recuperando la metafora iniziale, laddove l'assenza in ambito musicale indicava la condizione di possibilità dell'intonazione, cerchiamo ora di riflettere sul suo significato più concreto, nella convinzione che la peculiarità dell'universo metaforico consista nella non definitività del senso, cioè nella sua inesauribilità e transitività.

Qui il nesso «musica-luce-resurrezione», da oggetto di discussione nelle loro conversazioni, diventa modalità specifica dell'essere presente, perché riconosce nell'assenza una condizione imprescindibile.

Nell'intreccio inscindibile tra individuo e collettività, l'assenza riferita all'universo femminile assume un valore specifico; indica, da un lato, una peculiare disposizione nei confronti del mondo, lontana dalla violenza razionalista e volontaristica e, dall'altro, la costrizione storica all' emarginazione. In ogni caso, si potrebbe pensare al femminile come l'aspetto più viscerale della storia che, come spiega la stessa Zambrano, è decisa in virtù del legame tra visibilità e pensiero. Tuttavia, un viscere non per questo è assente, bensì è coglibile diversamente, attraverso quel sentire intimo in cui la logica è disattivata e il compito della sua rinascita è affidato proprio alla potenza generatrice della parola, a quell'intonazione e risonanza dell'assenza che genera luce, che rende visibili.

L'esercizio maieutico della parola, nella concretezza del dialogo e nel potere salvifico della parola scritta, mostra la possibilità di trasformare l'assenza in presenza, restituendo vocalità e visibilità a quella parte di umanità non assente, ma che necessita di essere sviscerata, che in-voca il suo personalissimo percorso.

In questo senso, i testi presi maggiormente in considerazione, testimoniano il

risvolto pratico del nodo teoretico esaminato, forse l'inscindibilità stessa tra filosofia e prassi.

Infatti, se Janés in *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, restituisce voce e luce a una delle più grandi pensatrici del nostro tempo che, ciò nonostante, resta marginale nelle istituzioni accademiche, *La voz abismática* di Zambrano si rivolge a Janés, dedicando a quella sua voce unica parole di un «sentire illuminante» e restituendo visibilità al suo cammino poetico e personale, che comprendiamo come lettura di segni di un mondo acustico e poi visibile, un mondo di poesia come «hierbas de la Magdalena» (Zambrano, 1986: 2).

Immagine altrettanto poeticamente espressa in alcuni versi della poetessa: « […] No es vana/ toda forma en la oscuridad./ El eco de una nota/ abre las sombras/» (Janés, 2000: 76).

Nei suoi versi la corporeità della parola si impasta nella materia del mondo, consentendo non la resurrezione dell'io, bensì dell'altro in sé, la conversione. L'universo intero è assunto come parola scritta che cerca nella voce la possibilità di rivelarsi; la parola è dono, presente vocale della luce sull'altro, sull'inesauribilità del suo senso.

Nell'incontro di queste due biografie, dunque, nella loro reciproca intonazione, come impegno del darsi voce, si compie quello che Zambrano descrive come essere «criada» (Zambrano, 1988), desiderio compiutosi più di ogni altro nella vita della filosofa.

Essere «criada» significa passività del servire, offerta radicale necessaria alla relazione, capacità di ascolto e di intonazione indispensabile al rapporto tra maestro e discepolo, e non seguace, che è esattamente il contrario.

Per questo Zambrano si chiede se «i cultori di pedagogia si sono mai resi conto che è la Musica a insegnare senza parole il modo giusto di ascoltare» (Zambrano, 2004: 19). Conoscenza certa nell'antica Grecia dove, come rievoca la pensatrice, le raffigurazioni sui vasi rappresentavano il maestro con una lira, come a suggerire l'intimo legame tra parola e musica, tra musica e canto, quell'«apprendere con l'udito» attraverso cui, solo, si consente e ci si consente di essere una «caja de música inedita».

> E l'attraversamento dei chiari del bosco ricorda anche il modo in cui si sono percorse le aule. Come i chiari, le aule sono spazi vuoti pronti a venirsi riempendo uno alla volta, spazi della voce nei quali si apprenderà con l'udito, ossia in modo più immediato che dalla parola scritta, alla quale bisogna per forza restituire accento e voce per sentire che ci viene diretta. Alla parola scritta dobbiamo andare incontro a metà del cammino.

> Ed essa conserverà sempre l'oggettività e la fissità inanimata di ciò che ormai è stato detto, di ciò che già è in sé e per sé. Mentre con l'udito si riceve la parola, o il gemito, il sussurro che ci è destinato. La voce del destino si ode molto di più di quanto non si veda la sua figura. […] Nei chiari del bosco non ci si porta, come in verità non si reca il bravo studente nelle aule, per fare domande. (Zambrano, 2004: 17-18).

Recuperando la domanda da cui si è partiti, cosa significa assenza e rispetto a cosa si è assenti?

Se l'assenza è definibile a partire da una dimensione inerente il campo della visibilità, allora è assente ciò è invisibile. In ambito sonoro, invece, ciò che semplificando definiamo assenza, assume il significato positivo di disposizione, capacità fisica di accogliere e generare la parola, quella relazionale che apre al destino altrui. Capacità specificatamente femminile? Domanda che per prima formula Zambrano (Zambrano, 1986: 3), «será una voz de mujer la que encierre el secreto? yo créo que, al llegar a ciertas honduras y a ciertas alturas, la voz ya no es nì de hombre nì de mujer».

Certamente l'universo femminile si fa portatore di una peculiare disposizione nei confronti del mondo, di una capacità, anzitutto fisica, di accogliere e generare, una disposizione biologicamente e biograficamente presente nel corpo della donna.

Sembra, dunque, che l'assenza storica del femminile, la sua marginalità sia da riferirsi al campo del visibile, quell'ambito che, in quanto coincidente con un certo tipo di pensiero, ha determinato la presenza femminile come impensabile.

Ma se si accetta come sua peculiarità la disposizione ad accogliere il verbo, allora si dovrà accettare l'incarico liturgico e politico che questa parola porta con sé.

L'impegno del darsi voce è, dunque, responsabilità della comunione che restituisce visibilità e, in quanto tale, si configura come esercizio umano ma, a maggior ragione, femminile.

Esercitare la parola con l'obiettivo di riscattare l'assenza delle donne dai diversi ambiti della società è un obiettivo profondo, volto anzitutto a restituire plurivocità al mondo, esercizio politico e polifonico orientato alla creazione di una presenza autentica del femminile.

La visibilità così restituita, dovrà necessariamente essere oggetto di riflessione; che tipo di luce sarà? Che qualità avrà la presenza cui si aspira? Certamente per poter essere un pieno qualitativo, dovrà conservare l'autenticità dell'intonazione e la sua irrinunciabile parentela con l'assenza che lo ha generato e che conserva il segreto della

nascita, offerta da cui tutto ha inizio.

In questa singolare articolazione tra assenza e presenza si palesa, allora, la cifra di quell'identità femminile così semplicemente espressa in uno dei desideri infantili di Zambrano : «Io volevo essere un cavaliere, e non volevo cessare di essere donna, questo proprio no; io non volevo rifiutare, io volevo trovare, e non volevo rinnegare niente, tanto meno la mia condizione femminile, perché era quella che mi era stata data e io la accettavo, ma volevo renderla compatibile con quella del cavaliere […]» (Zambrano, 1997: 127).

BIBLIOGRAFIA

Janés, C., "La escritura ha sido una de las armas esenciales de la mujer desde hace siglos". Hoyesarte. Internet. 13-07-2013.

http://www.hoyesarte.com/entrevistas/c153-comisarios/clara-janes-comisaria-de-la-exposicion-el-despertar-de-la-escritura-femenina_103287/#sthash.HZ479EEo.dpuf

Janés, C., "Entrevista a Clara Janés por su libro: "María Zambrano. Desde la sombra llameante". El ojo crítico, RTVE.es. A la Carta. Internet. 10-06-2013.

http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-ojo-critico/ojo-critico-entrevista-clara-janes-15-04-10/746137/

Janés, C., "Entrevista a Clara Janés". Conocer al Autor. Internet. 31-05-2013.

http://www.conoceralautor.com/entrevistas/ver/MTI4Nw==

Janés, C., *In un punto di quiete (Fractales)*, a cura di Mariarosa Scaramuzza Vidoni, Milano, CUEM, 2000.

Janés, C., "Kampa: poesía, música y voz", dedicata a Valdimir Holan. Internet. 03/06/2013.

http://www.youtube.com/watch?v=irOy7RPndE4

Janés, C., *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela, 2010.

Jorge Larrosa, Beatriz Aparici, "Aprender de oído. El aula, el claro y la voz en María Zambrano". Revista Educación y Pedagogía, Vol. XII, No 26-27. Internet. 15-07/2013.

http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/article/viewFile/11243/10308

Laurenzi, E., "María Zambrano, filosofa dell'Aurora", Postfazione, in M. Zambrano, Dell'Aurora, Perugia, Marietti, 2006, pp. 153-167.

Maillard, C., *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992.

Piromalli, S., *Vuoto e inaugurazione. La condizione umana nel pensiero di María Zambrano e Jean-Luc Nancy*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

Prezzo, R., *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.

Raimondi, S., "Le stanze della metamorfosi. Un'intuizione per Clara Janés", Postfazione, in Clara Janés, *In un punto di quiete (Fractales),* a cura di Mariarosa Scaramuzza Vidoni, Milano, CUEM, 2000.

Valente, J. A., *Del conocimiento pasivo o saber de quietud*, in *María Zambrano o la metáfora recuperada*, Málaga, Ortega Muñoz, 1982.

Zambrano, M., *Chiari del bosco*, tr. it. di C. Ferrucci, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

Zambrano, M., *I beati*, tr. it. di C. Ferrucci, Milano, Feltrinelli, 1992.

Zambrano, M., "La voz abismática", Diario 16, suplemento "Culturas", 87, 7 dicembre 1986, Madrid.

Zambrano, M., "Quasi un'autobiografia", tr. it. E. Laurenzi, in Aut aut, n. 279, maggio-giugno, 1997, Milano.

Zambrano, M., *Voz y textos, Jesús Moreno; Javier Sábada*; España Ministerio de Educación y Ciencia Servicio de Publicaciones, Madrid?, 1982.

Zambrano, M., "Entrevista a María Zambrano", a cargo de Pilar Trenas, Muy personal de Televisión Española, (1988). Internet. 20-06-2013.

http://www.ub.edu/duoda/bvid/obras/Duoda.text.2012.01.0004.html

Zucal, S., María Zambrano. *Il dono della parola*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

# CRONACHE DAL FRONTE DOMESTICO. LE SCRITTRICI ITALIANE E LA GRANDE GUERRA[1]

*Carla Gubert*

*Università di Trento*

ABSTRACTS

«War is a man's game—[...] the killing machine has a gender, and it is male», scriveva Susan Sontag in *Regarding the Pain of Others* ». A partire da questo presupposto si è sempre ritenuta prerogativa esclusivamente maschile la rappresentazione artistica e letteraria della guerra stessa. Il ruolo attivo svolto dalle donne mentre gli uomini erano impegnati al fronte è ormai riconosciuto come fondamentale per la tenuta del tessuto sociale all'epoca. Tuttavia, in particolare in ambito italiano, la testimonianza delle scrittrici che hanno vissuto la Grande Guerra (tra le altre, Serao, Negri, Aleramo, Drigo, Vivanti, Guglielminetti) non è mai stata oggetto di studio da parte della critica. Prendendo in esame una serie di opere incentrate sulle vicende belliche, analizzate in un'ottica comparatista anche alla luce della nascente questione femminista italiana, ci si propone una prima parziale messa a fuoco di una vastissima produzione ancora in fase di censimento.

«War is a man's game—[...] the killing machine has a gender, and it is male», as Susan Sontag writes in *Regarding the Pain of Others*. Starting from this premise, the artistic and literary representation of war has always been thought of as man's domain. The role of women while men were fighting on the frontline has been recognised as fundamental for preserving social connections. However, particularly in Italy, women who bore testimony of their experience of the Great War (among others, Serao, Negri, Aleramo, Drigo, Vivanti, and Guglielminetti) have been dismissed by critics. Our aim is to shed light on this vast and still unexplored production by analysing works on war experiences from a comparative point of view and by taking into consideration first-wave feminism in Italy.

KEYWORDS

Grande Guerra, Italia, Scrittrici, Maternità, Femminismo

Great War, Italy, Women writers, Motherhood, Feminism

Usciamo dal regno della vita, veramente,
per entrare nel teatro della guerra
(F. Steno, 1916)

[1] Il presente saggio costituisce la prima messa a fuoco critica di un più ampio lavoro di ricerca sul tema della rappresentazione della Grande Guerra nelle scrittrici italiane. Il censimento della letteratura femminile di guerra, ancora in corso, contempla centinaia di opere che hanno per oggetto principale, o come contesto esplicito, gli eventi pubblici e privati del primo conflitto mondiale e che sono stati composti nel limite cronologico degli avvenimenti storici, sebbene talvolta pubblicati in raccolte immediatamente successive. In questa sede, in particolare, ci si concentra per evidenti limiti di spazio sulle opere delle letterate più note tralasciando, se non per brevi accenni, la fittissima produzione dell'epoca. Nello stesso spirito è da intendersi la bibliografia di riferimento, del tutto parziale.

Nel 1917, all'apice del cruento conflitto mondiale, la nota giornalista e scrittrice Donna Paola (Paola Baronchelli Grosson) [2] individuava in maniera provocatoria due fenomeni caratterizzanti il periodo compreso tra il 1870 e la Prima Guerra Mondiale: la «crisi europea e la crisi femminile» (Donna Paola, 1917: 23). L'iperbole registrava due eventi, paralleli ma ovviamente non equivalenti, conflagrati entrambi all'inizio del Novecento, evidenziando come le profonde trasformazioni dell'identità femminile maturate da fine Ottocento avessero in quel periodo subito una accelerazione, non sempre positiva, sia nella sfera pubblica che privata. (Buttafuoco, 1988: 139). Il banco di prova del processo di identificazione (con il sé e con la società) della donna italiana all'epoca sembra essere proprio la guerra, prima quella italo-turca del 1911-1912 e in maniera più decisiva quella mondiale, circostanza che sembra accentuare nel mondo femminile quelle forze contrastanti e opposte che rispecchiano il movimento tellurico insito nel cammino di costruzione dell'individualità. Come analizzato da Valentina Nocentini in una recente tesi dottorale (Nocentini, 2013), alla quale rimando per la documentata ricostruzione del momento storico che precede la Grande Guerra, da un lato abbiamo il sorgere del movimento femminista e socialista, dall'altro si assiste, a partire in particolare dalla Guerra di Libia, alla pressante virilizzazione di una società che vuole riscrivere, in virtù dei cambiamenti geopolitici dovuti alle guerre, la figura della donna italiana, assoggettandola alla propaganda di guerra. Alcune, per spirito patriottico, assecondano e rafforzano questa figura, coincidente soprattutto con la madre del soldato, altre la rifiutano.

Tra i vari articoli pubblicati dalle letterate nel periodo postbellico Anna Franchi, sul neonato annuario «Almanacco della donna italiana» del 1920, tracciava a caldo una «visione rapida sorta attraverso un prisma doloroso» della *Donna e la guerra*. La scrittrice, che nel 1918 aveva dato alle stampe *Il figlio della guerra*, traeva un primo lucido bilancio lontano dalle «ricerche di statistiche» o dal «calcolo arido di quanto può aver dato di aiuto materiale alla guerra l'opera della donna» (Franchi, 1920: 73-78). La guerra, scriveva, a differenza del periodo dall'Unità d'Italia fino alla vigilia del primo conflitto mondiale, aveva segnato una netta predominanza maschile, chiamato come era

[2] Donna Paola è stata una accesa interventista, contraria alle posizioni apolitiche praticate dalla molte delle organizzazioni femminili come emerge negli scritti *La funzione della donna in tempo di guerra* (Firenze, Bemporad, 1915) e *La donna della Nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra(Maggio 1915 - Maggio 1917)* (Milano, Quintieri, 1917). Un patriottismo di ascendenza deamicisiana si trova nella trilogia per l'infanzia che ha come unico protagonista Pippetto, un orfano (*Pippetto vuol andare alla guerra*, Firenze, Bemporad, 1916; *Pippetto difende la patria*, ibid, 1920; *Pippetto fa l'italiano*, ibid, 1925, ma scritto nel 1920).

l'uomo a confrontarsi con una nuova concezione della politica e un nuovo assetto europeo e mondiale. E così la donna era stata sorpresa «in piena lotta di riconquista» e gli eventi avevano annullato o indebolito un processo che Franchi definisce «un risveglio»: se dapprima avevano potuto condividere le medesime incertezze dell'uomo e dibattere di comuni opinioni, con la dichiarazione di guerra la moltitudine femminile, pur nella diversità, si era trovata annichilita di fronte alla «terrorizzante grandiosità del dovere dagli uomini compìto».

Sebbene la scrittrice sostenga la diversità del pensiero femminile di fronte alla guerra di contro all'appiattimento propagandistico dell'immagine della donna ancora nel 1920 («Qualcuno dice che soltanto dopo l'ottobre 1917 le donne compresero la guerra; altri che non la compresero mai. Esagerazioni»), lo schema del discorso divide, come frequente all'epoca, le buone dalle cattive donne, le madri eroiche dalla folla delle «ambiziose» e delle «inutili» che «trincea, fango, neve, morte, gloria», sorta di prontuario lessicale di retorica patriottica, «pronunziavano come luoghi comuni». L'accento è posto quindi sulla dote femminile principale (la sola univocamente riconosciuta), quella maternità assunta responsabilmente a prescindere dal fatto puramente biologico che racchiude al suo interno virtù quali pazienza, sacrificio, devozione, costanza. Ma come rivendicare, si interroga Franchi sul finale, il vero e fondamentale ruolo di un «esercito resistente» fatto non solo di infermiere e crocerossine, figure fin troppo evocative già dai tempi della Guerra di Libia, ma soprattutto di lavoratrici che non permisero mai che si fermasse nessun servizio pubblico? Come confrontarsi con la «terrorizzante grandiosità» della prova esistenziale richiesta agli uomini, «grandi fanciulli» costretti a giocare ai soldati, storditi, confusi, mentre le migliaia di «vere operaie della guerra (...) sostennero con le loro braccia che per incoscienza o per vezzo si dicono deboli, il peso di una nazione in guerra»? Innanzitutto liberandosi da quella visione univoca del mondo femminile che da sempre caratterizza la lettura, il revisionismo, la critica sulla Grande Guerra, volta a raffigurare quella che la scrittrice chiama «folla femminile», collettività priva di individualità e differenza.

> Vi furono le donne entusiaste della guerra, vi furono quelle che non la poterono comprendere. Soltanto vorrei dire che la donna, materna sempre, qualunque sia la sua tendenza, qualunque sia la sua vita, si adattò al fatto compiuto (...), e comprese in ogni modo come necessitasse l'opera sua. E per lenire tutti i dolori della guerra le donne si unirono. Questa altissima virtù fece sì che minore risultasse l'urto tra le opinioni, e

durante tutto il periodo tragico la folla femminile sembrò un'unità compatta. E dico sembrò, perché realmente non lo fu. (Franchi, 1920: 74-75)

Un giorno, ci dice concludendo con fiducia Anna Franchi, le nuove generazioni scopriranno negli archivi, nei musei, nelle soffitte, le tracce di una storia che si vuole ora nascondere.

Eppure, ancora oggi, la guerra è un fatto maschile. La guerra equivale alla trincea, all'assalto, al soldato con l'elmetto. Le donne non hanno combattuto, non sono morte, non sono reduci. Come scriveva Susan Sontag rileggendo *Le tre ghinee* di Virginia Woolf, « war is a man's game – (...) the killing machine has a gender, and it is male» (Sontag, 2003: 8). A partire da questo presupposto, si è sempre ritenuta prerogativa quasi esclusivamente maschile anche la rappresentazione artistica e letteraria della guerra stessa.[3]

Un riquadro pubblicitario a fondo pagina dell'articolo di Franchi recitava: «I libri di "Térésah" – Per la gioventù – per i soldati – splendidamente illustrati». Ecco come viene considerata la letteratura femminile al tempo della guerra: un genere di conforto, disimpegnato, apolitico. Eppure anche in Italia esistono figure equivalenti all'austriaca Alice Schalek, corrispondente dal fronte nel periodo 1915-1918,[4] e sfogliando pagine e pagine di riviste culturali e letterarie dell'epoca nonché operando un primo censimento della letteratura femminile di guerra, la presenza delle scritture di donne non è qualcosa che possa facilmente essere ignorato. Come scriveva Maria Corti parlando della scrittrice veneta Paola Drigo, queste autrici tanto note all'epoca «vagano come fantasmi dentro i vari secoli della letteratura in attesa di riprendere la propria identità» (Corti, 1983: 6).

Cercando di compiere un primo percorso critico tra i due estremi opposti dell'interventismo e dell'incomprensione individuati da Anna Franchi, si possono riconoscere nelle opere delle letterate italiane impegnate perlopiù sul fronte domestico e

---

[3] È emblematico che tra i rarissimi volumi dedicati a questo soggetto, l'unica antologia sia quella di M. Scriboni, 2008, rivolta agli scritti di natura pacifista.

[4] Si veda il recente articolo di O. Freschi, 2013: 59-72. Numerosi sono i resoconti di donne italiane, anche di stampo giornalistico, come gli articoli di Carla Cadorna editi in volume da Bemporad nel 1917 col titolo *La guerra nelle retrovie*, o le cronache minuziose scritte all'indomani di Caporetto da Stefania Türr e raccolte in *Alle trincee d'Italia. Note di guerra di una donna* (Milano, A. Cordani, 1918), solo per citare alcuni esempi.

quotidiano, l'*homefront*,[5] alcune costanti stilistiche e tematiche le quali fanno emergere con evidenza, pur tra le diversità di espressione, un vissuto artistico complesso e dimidiato dalle pressioni sociali che le affliggevano.

Tra le scrittrici «entusiaste della guerra», anche se di rado convinte interventiste[6] salvo il caso delle futuriste, il numero più consistente di scritti giunge da una produzione marcatamente patriottica: non tutti in verità di buona fattura e in generale poco originali, assoggettati a quella retorica bellica che si vuole schematica e con poche ricorrenti idee convenzionali.

Una notevole palestra, come già accennato, si era rivelata la Guerra di Libia di due anni prima che aveva prodotto un immenso materiale a stampa e orale «con l'obiettivo di creare quella collettività nazionale che il Risorgimento aveva mancato» (Nocentini, 2013: 1). La pressione sulle donne era stata enorme, tesa a scardinare la nascente rivendicazione femminile, paventata anche dalla Chiesa, per sostituirla con un nuovo modello ispirato alla superiore sacralità della figura materna. Se allora da parte delle intellettuali era stata possibile una reazione pacifista con severe riserve, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale ,soprattutto nelle scrittrici 'nazionali' come Ada Negri e Matilde Serao, subentra evidentemente un senso di colpa per quella «terrorizzante grandiosità del dovere» richiesto agli uomini.

La poesia di Ada Negri deriva direttamente, senza soluzione di continuità, dalle liriche composte per la Guerra di Libia, perpetuando una rappresentazione della madre del soldato in totale asservimento alla campagna propagandistica dell'epoca, con un modello già proposto nella nota poesia *La Madre*, pubblicata il 24 gennaio del 1912 sul settimanale d'opinione «Illustrazione Italiana»: il figlio diveniva il supremo sacrificio senza lacrime alla Patria (tema ricorrente quello della donna a cui si chiede di non piangere, abdicando a una debolezza che nell'immaginario la connotava profondamente), «amor che vince ogni altro amore». Così anche nelle poesie pubblicate su «La lettura», *L'offerta*, del luglio 1915, celebre ode alle donne di Trento e di Trieste, alle quali le italiane offrono in segno di solidarietà patriottica i propri figli, o *Il soldatino ignoto* (gennaio 1917), dove il senso della morte e del dolore della madre è tutto racchiuso nel nome altisonante della Patria. Per Negri, come per molte altre

---

[5] Secondo Françoise Thébaud la prima guerra mondiale viene combattuta «su due fronti: il *battlefront* e l'*homefront*, il primo quasi esclusivamente maschile, il secondo in cui le femministe cercano, con maggiore o minore successo, di imporsi, prevalentemente femminile»(Thébaud, 1992: 34).

[6] Le donne colte si consideravano almeno al principio dei soggetti estranei alla guerra, i quali dovevano però accettare il conflitto con fermezza e energia morale per il bene della Patria. Cfr. Molinari, 2008.

scrittrici, il dono del bene più prezioso è visto come un mezzo per contribuire alla campagna bellica, attraverso il falso mito del coinvolgimento; infondere questo coraggio nelle donne italiane rientra nella funzione richiesta allo scrittore in linea con quanto pubblica fin dall'inizio del conflitto il «Corriere delle Sera» nell'articolo *Anche le parole sono in armi* del 13 settembre 1915, cosciente della necessità di ottenere il consenso delle masse e dell'importanza della stampa come mezzo di persuasione.[7]

Diversamente, in tempo di bilanci, è nelle *Orazioni* che Ada Negri sembra allentare il giogo della retorica, in quei tre discorsi funebri tenuti in morte di Luigi Majno, figura di spicco della cultura milanese, di Alessandrina Ravizza (una prosa in memoria le verrà dedicata anche da Sibilla Aleramo) e soprattutto di Roberto Sarfatti, figlio di Margherita Sarfatti, «*Volontario alpino nato a Venezia il 10 maggio 1900, morto il 28 gennajo 1917 riconquistando il Col d'Echele*» (Negri, 1918: 118), viva figura di eroe adolescente che ha sacrificato alla Patria la sua giovane vita e il suo luminoso avvenire, santo perché morto battendosi contro il nemico. La commemorazione diviene anche occasione per tradurre il sentimento comune di condanna verso quel neutralismo di matrice socialista (tra le cui fila militavano il padre e la madre del ragazzo) che fu «la tormentosa crisi morale (...) nell'animo dei migliori» (136), a seguito della parola d'ordine lanciata dal PSI nella primavera del 1915: *né aderire né sabotare*.

Queste «esaltazioni liriche», come ebbe a definirle positivamente Giuseppe Lipparini sull'«Almanacco della donna italiana» del 1920 (Lipparini, 1920:169), sviluppano con enfasi il racconto della tragica ma gloriosa morte:

> Ed ecco che, mentre gli ufficiali compiono il loro dovere, Roberto Sarfatti semplice caporale dà il suo rugghio e il suo balzo leonino. (...) primo a scalare la trincea avversaria, (...) trascina i soldati con la veemenza irresistibile dell'esempio e del grido, li travolge nel suo vortice eroico, è uno e diventa mille, è un ragazzo e diventa un Dio: e, mentre, lanciato all'attacco d'una delle ultime gallerie presso la vetta, canta vittoria con la voce, con gli occhi, con i rossi zampilli delle ferite, piomba fulminato da una palla in fronte. Raccolto e seppellito l'indomani, (...) una ciocca dei capelli fu recisa fra grumo e grumo, e portata alla madre. Diciassette anni, otto mesi e diciotto giorni. (Negri, 1918: 162-164)

---

[7] Foltissimo è il gruppo di opere ispirate a questo principio, spesso di qualità mediocre: esistevano al tempo progetti editoriali come *Faville di Guerra: collana patriottica di racconti e novelle*, della casa editrice Salvatore Biondo di Palermo.

Il significato supremo del sacrificio qui non viene meno, ma la morte ha toccato tutti da vicino, non è più astrazione letteraria, così alla Patria si sostituisce un senso più metafisico e religioso, una speranza di pace per il futuro, come nel finale dell'orazione per Luigi Majno:

> Finirà la guerra.
> Finiranno le nazioni d'esser ridotte a caserma, ospedale e campo di battaglia. Le patrie diverranno inviolabili entità ideali. Cannoni, mitragliatrici, bombe, siluri, fucili, tutti i raffinati strumenti di distruzione, insultanti la santità dell'aria, della terra e del mare, andranno fusi in materia di metallo per gli strumenti e le macchine del lavoro, per rotaie, ponti e moneta.
> (...) Non possiamo ora che raccoglierci, difenderci, compiere il dovere, serbare la fede, pregando quando il cuore è stanco:
> —Padre, venga il tuo regno. (Negri, 1918: 113-114)

Anche gli scritti giornalistici (densi però di artificio letterario) di Matilde Serao, pubblicati dal «*maggio 1915»* al *«marzo 1916*» su «Il Giorno» e raccolti in *Parla una donna. Diario feminile di guerra* (1916), ricalcano fedelmente l'*ars oratoria* delle conferenze a sostegno dell'impresa di Libia riunite in *Evviva la Guerra!,* dove veniva rappresentato «un conflittuale modo di vedere il femminile, la madre, in relazione al maschile, il figlio. La scrittrice esaltava e lodava "le donne d'Italia" e le "loro incomparabili virtù," in quanto "il vostro cuore è stato trafitto," ma "il vostro volto ha conservato la sua serenità, perché *colui che se ne andava*, non si turbasse del vostro cruccio» (Nocentini, 2013: 161; Serao, 1912: 37).

L'apertura del diario del 1916, una continua, alta e lirica esortazione al nazionalismo, pone come un monito il senso più profondo della guerra: «*Dio l'ha voluto*!». Non l'uomo, non la donna la quale ha tentato con la preghiera di scongiurare l'evento, ma il disegno divino al quale ogni cristiana deve rispondere chinando la testa sull'altare del sacrificio. La visione manichea della realtà è tutta racchiusa in questa sicurezza d'animo garibaldino: «Dio volle questa guerra, per la nostra patria. Obbediamo, senza piangere, senza mormorare: obbediamo, con cuore fedele e paziente, sino al dì della vittoria. *25 maggio 1915. – primo giorno della guerra italiana*» (Serao, 1921: 8). È evidente che Serao, scrittrice dal forte carattere e incline al ritratto sociale, in questi *pamphlet* sposa una causa collettiva che non ammette debolezze di atteggiamento, pena la condanna sociale. Nella *Prefazione* si interroga sul ruolo attivo dello scrittore (e della scrittrice) di fronte alla guerra:

> Scrivere? Che cosa, scrivere? Che cosa osare, mai, di scrivere, versi d'amore, prose di romanzo? Mentre la guerra arde, divampa, distrugge, come raccogliersi per comporre delle povere piccole storie, per misurare i ritmi di alcuni versetti? Come chiudere le finestre dell'anima al rombo terribile, per ascoltare l'antica voce interiore, che ci parlava senza labbra? [...] Esiste la guerra: ma è una realtà senza parole: ma è una tragedia senza poeta. (Serao, 1921: IX-XI)

La poesia, arte vaga, è inadatta a rappresentare agonisticamente la morte di tanti giovani nelle trincee, a evocarne il dolore e il sangue versato nei campi. Il linguaggio di Serao è fortemente retorico, impostato, utile a svegliare la coscienza popolare delle lettrici. Poi si rivolge alle scrittrici che tornano ad essere, come lei, solo donne, visceralmente madri:

> Tutte sono ridiventate delle donne, delle semplici oscure donne, nella loro sussultante sensibilità, nella loro tenerezza sanguinante, in tutte le loro viscere materne, sofferenti di un dolore che non ha nomee che ha tutti i nomi: tutte non sono state più che madri di soldati, mogli di soldati, sorelle di soldati. (Serao, 1921: XII)

La raccolta di scritti di Serao, suggellata con orgoglio dalla dedica ai tre figli maschi: «Antonio, caporale di Fanteria, Paolo, sottotenente del Genio, Vittorio, tenente di fanteria che servono la Patria con fedeltà e onore», è in verità assai mediocre e tradisce l'incomprensione di un momento storico ancora lontano dal suo culmine. Siamo ben lontani dalla spontaneità di altri diari femminili di guerra, come ad esempio *Fratelli e sorelle* di Elisa Majer Rizzioli,[8] annotazioni quotidiane singolarmente complesse anche per il lungo margine cronologico della stesura (1915-1918). La scrittrice, di posizioni interventiste e già attiva durante la guerra italo-turca[9], era stata una volontaria nell'ospedale territoriale di Venezia e poi in quello di Cividale del Friuli, e le sue impressioni sono sì immediate ma anche estremamente elaborate nella scrittura, come nelle descrizioni dei malarici: «tutti con gli arti integri, senza ferite apparenti, senza lesioni esterne: eppure portano nel volto i segni della morte, negli occhi la comprensione della morte, in tutto il corpo una stanchezza di morte» (citato in Tortoreto, 1968: 13).

---

[8] Si tratta di un *Libro di guerra 1915-1918* pubblicato dalla Libreria Milanese probabilmente nel 1919. In collaborazione con Anita Zappa l'autrice veneziana pubblicò anche *L'anno immortale. Storie di profughi*, Milano, A. Vallardi, 1918, dedicato in parte ai "ragazzi del '99".

[9] Dalla sua esperienza diretta nacque il libro *Accanto agli Eroi. Crociera sulla* Menfi *durante la conquista di Libia,* Milano, Libreria Editrice Milanese, 1915.

Di chiara passione nazionalista sono ovviamente anche le futuriste, che proprio negli anni della guerra vedono pienamente riconosciuta la loro personalità artistica grazie alla figura di Maria Ginanni, osannato nuovo direttore delle *Edizioni dell'Italia futurista* che dal 1917 diventano centro propulsore del Futurismo femminile.[10] Non potendo ripercorrere qui il denso contributo delle scrittrici ma anche delle artiste alla rappresentazione della guerra - con una lettura fortemente influenzata dal machismo del movimento ma non scevra di critiche: era difficile condividere le esortazioni di Marinetti a congiungersi con i mutilati, unici comprovati eroi, per dare il proprio contributo alla causa (Marinetti, 1916: 1) -, oltre all'editoriale di Ginanni, *Cannoni d'Italia*, apparso su «L'Italia futurista» nel 1917, appaiono rilevanti gli interventi di Rosa Rosà (Edith von Haynau), eclettica intellettuale di origini austriache, scaturiti dall'acceso dibattito inaugurato dal libro di Marinetti, *Come si seducono le donne* (1916), rilettura ironica del *Piacere* dannunziano. Gli scritti di Rosa Rosà condensano il pensiero femminile futurista sulla guerra, ineguagliabile opportunità di libertà per le donne:

> La guerra ci ha scosse come gli uomini. Inutile ripetere che in questo istante milioni di donne hanno assunto – al posto degli uomini – lavori che fin ora si credeva che solo uomini potessero eseguire [...] E se anche dopo la guerra dovranno ricedere agli uomini molte delle possibilità che ora amministrano come un capitale in prestito, il campo ristretto loro si è in tutti i modi allargato e non diventerà mai più unilaterale come prima. Dopo la guerra, quando milioni di uomini ritorneranno presso le loro compagne che hanno lasciate in lacrime, deboli come bimbe di fronte allo strazio delle separazioni, [...] troveranno donne che la guerra ha scosse come ha scosso gli uomini. (Rosà, 1917c: 2).

Contemporaneamente però, discostandosi dal pensiero marinettiano sulla necessità del sacrificio muliebre, sferra un duro colpo all'immagine della madre tanto in voga all'epoca, auspicando che in futuro spariscano «moltissimi sentimenti ardenti e belli di umili sacrifici, come è sparito l'ardore del monaco estatico e il fanatismo del crociato che oggi non esiste più», e attribuendo proprio alla maternità la colpa dell'ignoranza: «I temperamenti materni, epicentricamente incatenati all'utilità della

[10] Le futuriste sono fondamentalmente antifemministe, rivendicando la superiorità di una mascolinità di cui si devono appropriare anche le donne. Tale pensiero è ben espresso da Rosa Rosà in *Come si seducono le donne. Donne+amore+bellezza*: «Smettiamola di spaccare l'umanità in uomini e donne (divisione che mi sembra balorda come se ci venisse in mente di dividere il genere umano in biondi e in bruni), ma cominciamo a dividerlo in individui superiori, forti, intelligenti, sani, validi, contrapposti ai cretini monchi fiacchi. (...) Siamo alla vigilia di rivoluzionamenti non solo politici, sociali, geografici, ma anche sulla soglia di profonde metamorfosi psicologiche, sessuali, erotiche. [S]pero che un giorno non si dirà più: sì, benissimo, ma è una donna, o sì, benone, ma è un uomo. E si giudicherà un individuo così: "è un cretino" oppure "ha ingegno"» (Rosà, 1917a: 1).

famiglia, altruisticamente esistenti più per gli altri che per se stessi, non arrivano a quelle forme libere di Io cosciente, autonomo e indipendentemente intelligibile, che unicamente sanno penetrare il mondo, *capendolo perfettamente*» (Rosà, 1917c: 2).

Lontani dal fervore patriottico ora intravisto, tra gli scritti letterari di guerra più interessanti si contemplano invece quelle prose, che vanno dal ritratto alla novella[11] al romanzo, la cui rappresentazione legge la guerra nell'incidenza sulla vita quotidiana della donna, come elemento nuovo (talvolta attivo) che entra nell'ordine costituito e lo sovverte almeno in parte.

La posizione di Sibilla Aleramo appare indubbiamente, in linea con la costruzione lucidamente ambigua del suo personaggio, quella più complessa: certamente non interventista, sembra sposare l'atteggiamento di alcune donne socialiste: «Non so, in questo Natale milanese, presso questi fiori, che cosa io stia precisamente scrivendo. Io che non posso esaltar la morte nel carnaio guerresco. E che tuttavia non impreco» (Aleramo, 1920: 175), affermerà nel 1915 commemorando la scomparsa di Scipio Slataper.

Nel 1914, al momento della dichiarazione di guerra dell'Austria, Aleramo è all'apice della sua popolarità; travolta dalla vita e dai numerosi amanti, vive un periodo frenetico dal punto di vista esistenziale ma meno prolifico da quello letterario: «Brucio la mia vita – annota a Parigi il 3 febbraio 1914 – È magnifico». (Aleramo, 2002: 176). L'impegno civile per la causa femminile l'aveva vista coinvolta pubblicamente su varie riviste e rotocalchi dell'epoca (cfr. Aleramo, 1978); in particolare nel 1911, nel periodo della guerra di Libia, troviamo due scritti, entrambi apparsi su «Il Marzocco» a distanza di sette mesi: il primo, la celebre *Apologia dello spirito femminile* (9 aprile 1911), audace e radicale perfino per l'epoca, «partendo dalla teoria femminista si solleva alla meditazione e alla contemplazione d'una spiritualità muliebre autonoma, diversa e indipendente da quello che è lo spirito maschile» (Aleramo, 1952: 23); meno noto il secondo articolo del 19 novembre 1911 (Aleramo, 1911: 1), dal titolo emblematico *L'Ora virile*, dedicato alla vicenda libica dove per la prima volta si afferma pubblicamente la necessità di avere dalle donne un tipo di sostegno tutto femminile alla guerra, attraverso il silenzio. È con il silenzio, secondo Aleramo, che le sorelle realizzavano «il proprio dovere. Con la stessa pienezza, con la stessa grandezza

---

[11] La novella è un genere nel quale a partire dalla metà dell'Ottocento le scrittrici si distinguono in modo particolare, con una vasta produzione che ha come sede naturale la rivista. Di conseguenza si rintracciano molte novelle femminili di guerra, ad esempio ne «La Lettura», dove la presenza delle scrittrici è decisamente rilevante. Cfr. Zambon, 1994.

dell'uomo che è partito cantando. Se non più». Il pianto silenzioso cui si costringono, infatti, è dovuto al fatto che «la guerra non è una creazione della donna» e loro non sono chiamate «alla bella morte». Un pianto muto che sommessamente si accordava col canto dei soldati, figli e amanti donati dolorosamente alla causa, creando «un'unità di cuori gagliardi e cuori trepidi, meravigliosa unità di destini» dell'Italia virile. Il sostegno alla patria era per lei perciò compiuto attraverso il silenzio, con l'assenza di vane parole, anche da parte delle scrittrici, riscattandosi da un immaginario maschile che le voleva fragili e piangenti.

La nuova guerra la coglie impreparata e, annoterà amaramente nel taccuino, non è più tempo dell'opposizione né è possibile rallegrarsi, «sghignazzare per tanta disfatta del mondo virile!» (Aleramo, 2002: 180). Intorno al 1915 Aleramo stende alcune impressioni di viaggio pubblicate sparsamente sui periodici[12] e raccolte successivamente in *Andando e stando* (1920): si tratta di alcune tra le più vive prose sul tema bellico, una guerra che si innesta sul vissuto di una donna che cammina con «gli occhi bene aperti e vestita con stile sicuro» (Aleramo, 1920: X). La guerra è colta negli interstizi della vita, si immette nelle vecchie consuetudini e come il vischio infesta la pianta della vita, asfissiandola lentamente; è intravista negli improvvisi e inaspettati gesti patriottici (al lavoro, nei comizi, al cinematografo) della popolazione che resta a casa: le donne che lavorano la lana per il fronte, i ragazzini che dileggiano il Kaiser, i contadini che ascoltano rapiti il comizio in una lingua che non comprendono ma che accende in loro l'orgoglio nazionale. È uno sguardo penetrante ma obliquo rispetto alle descrizioni patriottiche di altre scrittrici. La guerra emerge tanto più lacerante quanto più è un elemento straniante nell'antica vita delle popolazioni italiane.

Nella sezione *Volti e destini* la guerra fa da sfondo ai ritratti degli amici morti, introdotti evidentemente non a caso dalla riedizione dello scritto *L'ora virile*, come quello della sorella spirituale *Alessandrina Ravizza*, figura di riferimento dell'emancipazione femminile e del mondo dell'assistenza. Di *Scipio Slataper* dà il più breve e intenso ritratto di un caduto in battaglia: «ho saputo ieri ch'è morto, per la sua sassosa montagna, per il suo Carso. (...) E s'è fatto ammazzare per attestare disperatamente la propria unità morale» (Aleramo, 1920: 170-172). Poi aggiunge:

> Per ciascuno dei valori più o meno grandi che questa guerra simbolicamente trasceglie a vittime, da Charles Péguy in Francia a

[12] Aleramo, l'errabunda come amava definirsi all'epoca, stava compiendo il suo viaggio estetico tra Parigi, Assisi, Firenze e il sud Italia.

> Renato Serra qui fra noi, si potrebbe, credo, trovare una spiegazione spirituale della loro fine, al di fuori di quella del sacrificio alla patria alla nazione al mondo. (Se spiegare giovasse a consolare. Se il dire alla giovine donna che piange l'amato e ha fra le braccia un bimbo nato ieri, il dirle che il suo uomo si sarebbe spezzato ugualmente sul limitare di giovinezza anche senza l'assurdo di questo moto tellurico che dura ininterrotto da mesi, se il dirle questo potesse lenirle il dolore, placarle la santa elementarità del pianto). (173).

Della medesima sezione, la prosa *Lavorando lana*, del 1915[13] racchiude la summa del pensiero di Aleramo sulla guerra. La calma semplicità del lavoro a maglia, attività tanto diffusa tra le italiane impegnate a preparare indumenti caldi da mandare al fronte, diviene il pretesto per una riflessione generale sulla vita in quel tempo sospeso, sull'arte, la donna, nonché su se stessa:

> E tutto di questo desolato squallore io avevo già provato, nei tempi che si chiamavan di pace: niente m'è nuovo. Se non la materialità, la ferinità della causa. (...) Così stupisco io, se mi dico che quasi tutte queste donne qui attorno tremano per la prima volta davvero, sentono ora soltanto, e soltanto per riflesso, che cosa veramente significhi vivere in pericolo!
> L'esercizio spietato di tutti i miei anni non è ancor sufficiente ad impedir ch'io sia dilaniata per tristezze che ritornano, identiche come le stagioni: ma tutte costoro che, di repente devon sbarrar gli occhi dinanzi alla crudeltà d'un dato destino, d'una data epoca: impreparate - nessun miracolo di reincarnazione s'era manifestato in esse e le aveva sferzate sin dalla nascita; - devono staccarsi dal figlio dall'amante dalla quiete dal sonno; e le sopracciglia s'alzano interroganti vane; v'ha fra queste donne di quelle che non han mai saputo dormire sole in una stanza: e arriva una chiamata, devono partire come si trovano, sostare in posti sconosciuti, esser trattenute da piantoni inflessibili, giunger troppo tardi....
> Diventan simboli. Ecco l'ironia. (Aleramo, 1920: 188).

In un canto finale di se stessa, l'universale della guerra si riversa nel particolare della sua esistenza, grido sommesso di dolore e rivendicazione per la propria annosa battaglia personale: «Ma i pianti, d'ore di settimane di anni, a rivoli gelidi o a rare stelle roventi; ma le attese, gli strappi, il freddo, lo sfinimento; ma la desolazione di resistere, taciturna e ignorata più di qualsiasi remota sentinella» (189), un continuo combattere per l'amore, per esseri che «[e]rano uomini. Non erano eroi» (190).

Successivamente l'infuocata passione per Dino Campana che la divora tra il 1916 e il 1918 sembra assorbire tutto il suo essere, tutta la sua nascente poesia,

---

[13] Pubblicato il 13 febbraio 1916 su «L'Illustrazione italiana».

concentrata nella sublimazione di questo tormentato rapporto. All'amore per la Patria, si sostituisce così l'amore totalizzante per un uomo.

Nelle novelliste e romanziere si trovano forse i racconti più interessanti sulla quotidiana esistenza in tempo di guerra, scritti che non sempre, poiché lontani dalla propaganda, risultano apprezzati dai contemporanei. Lipparini, sull'«Almanacco della donna italiana» del 1920, in un profilo tanto indulgente con qualche sperticato elogio delle scrittrici italiane (nella prosa le donne danno il meglio e surclassano gli uomini), a proposito de *Le ore inutili* scriveva con disappunto che «la Guglielminetti si è buttata ad una superficialità esasperante, buona forse per i cervelli vuoti di molte donne» (Lipparini, 1920: 176). Le novelle di Amalia Guglielminetti, pubblicate nel 1919 (Guglielminetti, 1919), allineano uno dopo l'altro i principali attori del fervido immaginario prodotto dalla società italiana in tempo di guerra rivelandone a volte, attraverso l'affilato mezzo dell'ironia, tutta la vacuità. Vengono così messi in scena donne e uomini, civili ma anche soldati, collocati in una dimensione però sempre domestica (gli uomini sono ad esempio reduci o feriti). Con una rappresentazione amara e priva di retorica, la scrittrice cerca la vita nelle pieghe, imperfette, dei rapporti amorosi, familiari, sociali. La guerra è un evento che sospende le normali convenzioni tra gli individui, schiudendo in apparenza nuove esperienze e opportunità che però, sotto il tratto rapido della scrittrice, vengono immancabilmente deluse, riassorbite da un ordine costituito che non muta: ne *La salvatrice* la felicità rimane inafferrabile, frangendosi sull'ordinario senso del dovere; la difesa della famiglia richiede di piegarsi all'ipocrisia fino al sacrificio di se stesse o di altri (*Scherzi di guerra*); o ancora si innalza a protagonista una figura tra le più riprovevoli dell'epoca, ovvero colui che per difetto fisico (in questo caso il dorso curvo) viene emarginato e deriso, colpevole implicitamente di non essere al fronte (*Il sovrappiù*); inoltre va almeno menzionata *La verità*, novella di modesta fattura, la quale propone il medesimo soggetto di un racconto di Gozzano, *Gli occhi dell'anima*.[14]

La personale battaglia contro il travestimento morale (che le fa guadagnare il biasimo del recensore) trova un apice nella novella *L'intrusa*, dove viene sfatato il mito della naturale solidarietà tra donne durante la guerra, in un racconto sull'amore

[14] Mentre il marito è soldato al fronte, una giovane e bella moglie rimane sfigurata al volto (in Guglielminetti per un incidente d'auto mentre Gozzano sceglie l'epidemia di vaiolo). Temendo di essere rifiutata, nasconde allo sposo la verità fino a quando lui non rimane ferito e la chiama a sé presso l'ospedale militare. A quel punto, con un sentimento misto di orrore e sollievo, la donna scopre che lui è diventato cieco. Cfr. Gozzano, 1919.

congiunto, ma non condiviso, di due figure emblematiche, madre e moglie, per un soldato morente. Del resto già nel 1908 la scrittrice, partecipando al Congresso femminile nazionale, aveva manifestato insofferenza verso una dote muliebre nella quale poco credeva e che tanto veniva acclamata al tempo; scrive infatti a Guido Gozzano: «donne d'ogni età e d'ogni presenza, ma tutte così poco accoglienti, così poco fraterne, così intimamente sconosciute e ostili quasi l'una all'altra da destare in me un senso sordo di antipatia sdegnosa per tutto ciò che sa di riunione femminile» (Gozzano, Guglielminetti, 1951: 117).

Paola Drigo, nome d'arte di Paolina Bianchetti, scrittrice poco prolifica di impianto realistico molto apprezzata all'epoca tanto da essere definita una «maschia donna» (Valgimigli, 1940: 360), è forse colei che in alcuni racconti presenti nella sua seconda pubblicazione, *Codino* (1918), meglio rappresenta la condizione della donna di umili origini durante la guerra. Diversamente da Serao e Negri, Drigo riteneva impossibile, in virtù del fascino esercitato da un padre patriottico, colto e anticlericale, credere alla Provvidenza divina, e impostare quindi i destini, anche dei suoi personaggi, secondo una visione metafisica o religiosa. Lontana dalla retorica corrente ma anche dalla mondanità di Guglielminetti, affronta nelle sue novelle dei «problemi di vita» che partono da un punto di vista personale, dove l'ispirazione non viene mai «da una causa esteriore». (citato in Brunelli, 1938: 100). Senza alcuna indulgenza verso la tradizionale immagine femminile creata dall'uomo e in quel tempo ampiamente, come abbiamo visto, costruita e fortificata anche con la complicità delle scrittrici, proclama l'assenza di una costruzione a tesi nei suoi racconti, tipico procedimento propagandistico. Sono le donne in penombra, sorelle le chiama, che la interessano, «creature che (...) non sono quelle che piacciono generalmente al pubblico che dedica qualche ora alla cosiddetta letteratura amena. (...) modeste creature senza splendore, a cui pochi o nessuno presta attenzione, figure in penombra, vestite solamente della loro sincerità e del loro dolore». (Drigo, 1932: 7).

La guerra «che sconvolse noi tutti come un ciclone che passasse sulle anime e sui corpi» (citato in Brunelli, 1938: 100) è narrata in due racconti esemplari del terzo trittico di *Codino* (Drigo, 1918), il più riuscito: *La zia e Tonet*, pubblicato precedentemente su «La Lettura» del 1 ottobre 1915, e *Il volontariato di Torquemada*, apparso nella «Nuova Antologia» il 16 marzo 1916. Le novelle inaugurano quella «[t]endenza alla vena discorsiva e aperta che lascia intravedere le aspirazioni recondite dell'animo, pur conservando di fronte ai suoi problemi, come a quelli altrui, il signorile

distacco (fatto di rispetto, non di freddezza) che la distingue nettamente da tante scrittrici dell'epoca» (Pontello Negherbon, 1963: 507-508). Attraverso la contemplazione allo stesso tempo severa e dolorosa, ma anche pacatamente ironica, del destino ineluttabile che grava sull'essere umano, si assiste alla «sommessa esaltazione dell'eroismo bonario e casalingo che trasforma una vecchia zitella e un "cocco di mamma" in autentici eroi patriottici» (Pontello Negherbon, 1963: 518). Un eroismo però adombrato in un caso dalla morte, nell'altro dalla mutilazione, che lascia nel lettore dei sinceri dubbi sulla reale ricompensa di quel coraggio. L'ironia si intravede anche nella schematizzazione dei personaggi ridotti a personalità ben definite, dalle semplici inclinazioni, sulle quali la scrittrice gioca poi l'arma della perfida ingerenza del destino il quale stravolge, in un attimo, le vite e i caratteri della povera gente. Questo processo risulta evidente nel *Volontariato di Torquemada*, dove un padre vedovo costringe l'adorato figlio, dalla personalità tutt'altro che eroica, ad arruolarsi volontario per timore del giudizio dei compaesani. Seguendo con abile scandaglio l'evoluzione dei sentimenti paterni, Drigo fa emergere le profonde contraddizioni nell'animo degli italiani di fronte ad un patriottismo più imposto che voluto: il padre si dibatte così tra il rimorso per avere mandato il figlio al fronte e il timore che per debolezza di carattere egli non si faccia onore come vuole la propaganda nazionalista. In questo tormento, segnato da incubi notturni nella migliore tradizione novellistica, il vedovo assume le fattezze materne, ma di una madre insicura e fragile, piagnucolosa, opposta all'immagine di colei che coraggiosa e fiera sacrifica il proprio amore puro ai soldati italiani. Il risultato appare così tragicomico, o umoristico secondo il Pirandello di pochi anni prima, e scardina con sottile abilità la solida costruzione virile della figura genitoriale femminile.

Attorno alla figura della madre ruota anche la narrativa di guerra, e non solo, di una scrittrice ritenuta eccentrica nel panorama italiano, Annie Vivanti, la quale ormai in tarda età si impegna a difendere la causa italiana sulle colonne dei principali giornali inglesi; contemporaneamente, dedica tutta la sua produzione letteraria all'esperienza bellica a cominciare da *Le bocche inutili*, patriottico dramma di guerra in tre atti del 1918, di ambientazione inglese, dedicato al tenente Giorgio Tognoni, cieco di guerra, fino allo stile ironico e leggero di *Naja Tripudians* (1920), un romanzo di denuncia contro la società corrotta del Primo Dopoguerra che miete le sue vittime tra le persone, spesso donne, incolte e sprovvedute. È però *Vae victis!*, intenso romanzo sulle atrocità della guerra e la violenza sulle donne belghe durante l'occupazione tedesca, l'opera più

acclamata di Vivanti (Vivanti, 1917). Il lungo racconto riprende lo stesso soggetto e gli stessi protagonisti del dramma in tre atti *L'invasore*, rappresentato per la prima volta a Milano nell'estate del 1915, censurato all'epoca al momento dell'entrata in scena dei soldati nemici cui doveva seguire l'efferato stupro delle due giovani, Chérie e Luisa, da parte di ufficiali ubriachi, mentre la cuginetta Mirella diventa muta per il trauma. È evidente che il soggetto era particolarmente caro a Vivanti come chiara è la maturazione degli eventi nel 1917, dove alla censura si sostituiscono gli elogi dei critici inglesi, francesi e italiani che innalzano il romanzo a monito contro l'iniquità delle posizioni pacifiste e neutrali.

*Vae Victis!* è un romanzo sulla maternità e sulle vittime della Storia. Le protagoniste, umiliate e ferite dalla ferocia degli invasori, vengono da Vivanti lasciate libere di decidere il proprio destino e il proprio riscatto secondo coscienza: in un finale comunque amaro, l'aborto voluto da Luisa ha le stesse giustificazioni della maternità che Chérie accetta coraggiosamente nonostante la condanna della società perbenista per un bambino che è comunque frutto della colpa. Lontana dalla univocità di soluzioni che ci si aspetterebbe (in entrambi i casi il sacrificio materno),[15] la «*pietas* vivantiana assume toni e reazioni di grande impatto etico e sociale. Rapportata ai tempi, alle situazioni e alle stesse scelte artistiche ed esistenziali della scrittrice, il tema, la Tesi come predilige chiamarla la Vivanti, non è indifferente, non è pretesto di letteratura e scrittura» (Venturi, 2004: 307-308) e fa del romanzo, nella sua scabrosa modernità, uno dei vertici della narrativa femminile di guerra.

Nella varietà di voci femminili che rappresentarono il più traumatico evento del XX secolo, tra coloro «che non la poterono comprendere», troviamo una scrittrice che la guerra l'ha vissuta con un silenzio che non le è stato mai perdonato del tutto: è una delle più note e acclamate penne dell'epoca, Grazia Deledda (erano già usciti *Elias Portolu*, *L'edera*, *Canne al vento*). Un rarissimo riferimento lo troviamo ne *Il ritorno del figlio* (1919), novella ritenuta dalla critica di modesta fattura che ruota intorno al processo psicologico vissuto da una madre di umili condizioni dopo la morte in battaglia del figlio. Il ritrovamento (non del tutto plausibile) da parte del marito di un bambino abbandonato in una strada di campagna fa rinascere nella donna l'amore, attraverso il

[15] Argomento diversamente trattato anche da Fiorina Centi su «La Diana», 3 (1915), *Tragica maternità*, pp. 3-5, incentrato sulla violenza alle donne francesi, anche religiose. Centi inneggia alla maternità come sacrificio supremo e al silenzio come virtù. Il giornale da lei diretto in quell'anno insieme a Gherardo Marone era fortemente patriottico e interventista, non a caso molto vicino al futurismo. Gli interventi di Centi hanno tutti questo tono teso a spronare le donne italiane: si veda anche *Il più forte amore*, (6) 1915, pp. 114-115 e *Il prodigio*, (8-9) 1915, pp. 151-152.

riaffiorare del sentimento ancestrale della maternità (Cfr. Cerina, 1996: 7). L'atteggiamento di distacco di Deledda è rivelato dalle lettere al giovane poeta Marino Moretti, interlocutore tutt'altro che neutrale dal momento che si trova volontario negli ospedali da campo. Da Viareggio, il 4 agosto 1915, l'autrice così commenta le novelle dell'amico raccolte in *La bandiera alla finestra* (Milano, Treves, 1915): «La guerra come ce la fa veder lei, di scorcio, con mezzi così semplici, sembra, a leggere le sue novelle, una cosa semplice, accettabile, accettata» (Viareggio, 4 agosto 1915; Deledda, 1959: 40-41). Ed è proprio una forma di passiva accettazione, ammantata di esistenzialismo, quella che, allontanando da sé il calice amaro della storia, permea le parole di Deledda al 'milite' Moretti: «eppoi pare quasi un segno di egoismo o d'insensibilità , o magari di finzione, non darsi ormai per gente tormentata, gente in attesa, e in attesa di guerra, - spiriti in crisi, come se tutta la vita nostra non fosse un'attesa, una crisi continua» (Roma, 21 febbraio 1915; Deledda, 1959: 36). Ancora un pensiero rivolto a se stessa ad agosto, dalla località di vacanza, prima di fare calare il silenzio sulla Grande Guerra che sta appena cominciando:

> Perché c'è la guerra? Ma se tutta la vita nostra è guerra, se forse questa guerra immensa che tutti ormai vogliamo combattere, è la conseguenza della guerra interiore che ci torce tutti – da anni e anni – guerra di coscienza, di male e di bene, di aspirazione verso una gioia che non esiste, di desiderio di grandezza, di ebbrezza, di pazzia. E poi tutto passerà, per tutto ricominciare, come fa il mare con le sue calme e le sue tempeste. (Viareggio, 7 agosto 1915; Deledda, 1959: 42).

BIBLIOGRAFIA

Aleramo, S., "L'Ora virile", *Il Marzocco*, (47) 1911, p.1.

Aleramo, S., *Andando e stando*, Firenze, Bemporad, 1920.

Aleramo, S., *Orsa minore*, Milano, Mondadori, 1938, ora in Ead., *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2002.

Aleramo, S., "Esperienze di una scrittrice", *Rinascita*, (5) 1952.

Aleramo, S., *La donna e il femminismo. Scritti 1897-1910*, a cura di B. Conti, Roma, Editori Riuniti, 1978.

Brunelli, B., "Ricordi d'arte e di vita di Paola Drigo", *L'Illustrazione italiana*, (17 luglio) 1938, p. 100.

Buttafuoco, A., "Vite esemplari. Donne nuove di primo Novecento", in Buttafuoco, A., Zancan, M., *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988.

Corti, M., “Paola Drigo: *Maria Zef*”, *Alfabeta*, (53) 1983.

Deledda, G., *Il ritorno del figlio, La bambina rubata*, Milano, Fratelli Treves, 1919; ora in Ead., *Novelle*, volume quarto, a cura di G. Cerina, Nuoro, Ilisso, 1996.

Deledda, G., *Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti (1913-1923)*, Padova, Rebellato, 1959.

Donna Paola [Paola Baronchelli Grosson], *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915-maggio 1917)*, Milano, Quintieri, 1917.

Drigo, P., *Codino*, Milano, Treves, 1918.

Drigo, P., *La signorina Anna*, Vicenza, Jacchia, 1932.

Drigo, P., “Lettera da Merano del 10 ottobre 1937 ad Alberto Musatti”, in Musatti, A., “Ricordo di Paola Drigo”, *Ateneo veneto*, (2 febbraio) 1938, p. 109.

Franchi, A., *Il figlio della guerra*, Milano, Treves, 1918.

Franchi, A., “La donna e la guerra”, *Almanacco della donna italiana*, (I) 1920, pp. 73-78.

Freschi, O., “Donna in trincea. Flavia Steno al fronte (1915-1918)”, *Nuova corrente*, (151) 2013, pp. 59-72.

Gozzano, G., “Gli occhi dell’anima”, in *L’ultima traccia*, Milano, Treves, 1919.

Gozzano, G., Guglielminetti, A., *Lettere d'amore,* Milano, Garzanti, 1951.

Guglielminetti, A., *Le ore inutili*, Milano, Treves, 1919.

Lipparini, G., “Rassegna letteraria”, *Almanacco della donna italiana*, (I) 1920, pp. 167-177.

Majer Rizzioli, E., *Fratelli e sorelle*. *Libro di guerra 1915-1918*, Milano, Libreria Milanese, (?) 1919.

Marinetti, F.T., “Donne, dovete preferire i gloriosi mutilati”, *L’Italia futurista*, (2) 1916, p.1 (editoriale).

Molinari, A., *Donne e ruoli nell’Italia della Grande Guerra*, Milano, Selene, 2008.

Negri, A., *Orazioni*, Milano, Treves, 1918.

Nocentini, V., *Il palcoscenico della guerra di Libia. Protagonisti, retorica, nazione,* 1911-1912, Dissertations, Columbia University, 2013. Internet, 31-8-2013, http://hdl.handle.net/10022/AC:P:20316.

Pontello Negherbon, M. E., “Una scrittrice veneta: Paola Drigo”, *Aevum*, (5/6) 1963, pp. 502-526.

Rosà, R., "Come si seducono le donne. Donne+amore+bellezza: Risposta a Jean Jacques", *L'Italia futurista*, (20) 1917a, p. 2.

Rosà, R., "Le donne cambiano finalmente...", *L'Italia futurista*, (27) 1917b, p. 1.

Rosà, R., "Le donne del posdomani", *L'Italia futurista*, (18) 1917c, p. 1.

Scriboni, M., "*Abbasso la Guerra!" Voci di donne da Adua al Primo Conflitto Mondiale* (1896-1915), Pisa, BFS, 2008.

Serao, M., *Evviva La Guerra!* (Primavera Italica), Napoli, Francesco Ferrella & C., 1912.

Serao, M., *Parla una donna. Diario feminile di guerra. Maggio 1915 – Marzo 1916*, Milano, Treves, 1916.

Steno, F., "Con gli alpini al Monte Nero", *Il Secolo XIX*, 22 novembre 1916.

Sontag, S., *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2003.

Thébaud, F., "La Grande Guerra: età della donna o trionfo della differenza sessuale?" in Duby, G., Perrot, M., *Storia della donna in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Tortoreto, A., "Pagine di donne italiane al tempo della Grande Guerra", in Id., *Al tempo della Grande Guerra. Due saggi e un diario*, Milano, Edikon, 1968.

M. Valgimigli, "Una scrittrice virile: Paola Drigo", *Nuova Antologia*, (407) 1940, p. 360.

Venturi, G., "Serpenti e dismisura: la narrativa di Annie Vivanti da *Circe* a *Naja tripudians*", *Chroniques Italiennes*, (39/40) 1994, pp. 293-309 (*Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, Actes du colloque des 25 et 26 mai 1994, Université de Paris III).

Vivanti, A., *Vae Victis!*, Milano, Quintieri, 1917.

Zambon, P., "Novelle d'autrice tra Otto e Novecento: appunti per un sistema", *Chroniques Italiennes*, (39/40) 1994, pp. 272-292.

# ANCORA SULLA DRAMMATURGIA BOLOGNESE FRA SEI E SETTECENTO: *INGANNANO LE DONNE ANCHE I PIÙ SAGGI*, UNA COMMEDIA RICUPERATA DI DORIGISTA[1]

*Javier Gutiérrez Carou*

*Universidad de Santiago de Compostela*

ABSTRACTS

All'interno delle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* (FFI2011-23663; www.usc.es/goldoni), finanziato dal Ministero per la Scienza e l'Innovazione spagnolo, l'autore dello studio analizza una commedia della drammaturga Maria Isabella Dosi Grati (il cui testo, fino ad oggi, si riteneva perduto: *Ingannano le donne anche i più saggi*), inserendola nel contesto della produzione scenica della scrittrice ed evidenziandone le caratteristiche che permettono di ubicarla in un preciso momento dell'evoluzione teatrale dell'autrice.

Among the activities developed within the research project *Archive of pre-Goldonian theatre* (FFI2011-23663; www.usc.es/goldoni), funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation, the author examines a comedy by the playwright Dosi Isabella Maria Grati which was thought to be lost until now: *Ingannano anche le donne i più saggi*. The article sets the comedy in the context of the dramatist's production and identifies those features that allow us to date the text within Dosi Isabella Maria Grati's career as a dramatic writer.

KEYWORDS

Teatro pregoldoniano, Maria Isabella Dosi Grati "Dorigista", commedia dell'arte, commedia urbana bolognese, *Ingannano le donne anche i più saggi*.

Pre-Goldonian theatre, Maria Isabella Dosi Grati "Dorigista", commedia dell'arte, bolognese urban comedy, *Ingannano le donne anche i più saggi*.

In un nostro precedente saggio di avvicinamento alla figura della contessa Maria Isabella Dosi Grati (Gutiérrez Carou, 2012)[2], includevamo nel catalogo delle sue opere

---

[1] Il presente studio deriva dalle attività che si stanno svolgendo nel progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* <www.usc.es/goldoni> (FFI2011-23663) finanziato dal *Ministerio de Ciencia e Innovacion* spagnolo. Nel sito web del suddetto progetto di ricerca saranno messe a disposizione degli studiosi nei prossimi mesi edizioni critiche e annotate dei seguenti cinque testi della contessa bolognese: *La prudenza nelle donne*, *Ingannano le donne anche i più saggi*, *Le fortune non conosciute del Dottore* (con le varianti, sicuramente non dell'autrice ma di notevole interesse comunque, dell'adattamento veneziano *Le fortune non conosciute di Pantalone*), *Il padre accorto della figlia prudente* e *Il principe più reale che amante*.

[2] Oltre all'interesse proprio della produzione di Dorigista, è importante sottolineare che, molto probabilmente, i suoi testi hanno esercitato un certo, anche se forse indiretto, influsso sullo svolgersi del teatro italiano fino alla grande stagione goldoniana. Infatti, nonostante i pochi dati a disposizione sulla diffusione del suo teatro, siamo inclini a non escludere che Goldoni ne avesse avuto notizie, più o meno precise, sia attraverso i testi pubblicati, sia anche tramite il contatto con l'ambiente teatrale locale nei suoi soggiorni a Bologna, tanto nel periodo di vagabondaggio fra Rimini, Siena, Firenze, Pisa e il capoluogo emiliano (1743-1748), quanto nel 1755. Infatti nei *Mèmoires* il veneziano ricorda l'attività drammaturgica

smarrite una commedia, *Ingannano le donne anche i più saggi*, la cui prima edizione sarebbe stata pubblicata a Bologna dal Pulzoni alla Rosa nel 1707 (Orlandi, 1714: 112; Fantuzzi 1783: 263)[3]. Nessuno degli studiosi che fino ad allora avevano affrontato l'argomento (né, ovviamente, noi stessi) erano riusciti a rintracciarne un esemplare. Una recente e fortunata ricerca nella biblioteca della Casa di Goldoni a Venezia[4] ci ha permesso di individuare una copia della commedia e di trascriverne il testo, non però della *princeps*, ma di una ristampa presumibilmente del 1747-48[5], il cui frontespizio recita:

> INGANNANO / LE DONNE / ANCHE / I PIU' SAGGI. / Comedia nuova, e piacevole / POSTA IN LUCE / DA DORIGISTA. / [insegna] / In Bologna, per Costantino Pisarri sotto / le Scuole. *Con licenza de' Superiori.*

I personaggi della commedia sono solo quattro: il Dottore, Trofaldino, Verspina (servetta) e Delinda (figlia del Dottore). I primi tre parlano in dialetto[6], mentre Delinda, figlia del Dottore, si esprime in italiano. In quest'aspetto, l'autrice non si scosta della

---

dei gruppi dilettanteschi bolognesi (anche se il suo giudizio non è molto positivo, bisogna tenere conto che l'autobiografia parigina è orientata verso una miticizzazione della 'riforma'): «In questa città, madre delle scienze e Atene d'Italia, era stato fatto il lamento, alcuni anni avanti, che la mia riforma tendeva alla soppressione delle quattro maschere della Commedia italiana. I Bolognesi si sentivan portati a questo genere di commedie più che gli altri; anzi vi erano tra loro alcune persone di merito, le quali per divertimento creavano commedie a braccio che, recitate assai bene da altri cittadini abilissimi, formavano la delizia del loro paese. Dunque i dilettanti dell'antica commedia, vedendo che la nuova faceva progressi così rapidi, andavano strepitando dovunque ch'era una cosa indegna per un Italiano portar pregiudizio a un genere di componimento comico nel quale l'Italia era divenuta celebre, e che verun'altra nazione aveva saputo imitare. Ma quello che faceva anche maggior breccia negli animi sollevati era la soppressione delle maschere, minacciata dal mio metodo; dicendosi che per due interi secoli questi personaggi erano stati il divertimento d'Italia, e che perciò non conveniva privarla di una maniera comica ch'ella stessa aveva creato e per tanto tempo sì ben sostenuto.» (*Mèmoires*, Parte seconda, capitolo XXIV).

[3] L'Orlandi omette però lo stampatore.

[4] Vorrei lasciare esplicita testimonianza della mia gratitudine a tutto lo staff della biblioteca della Casa di Goldoni di Venezia.

[5] La licenza per la ristampa è datata 16 dicembre 1747: «*Vidit D. Joseph Rusca Cleric. Regularis S. Pauli, & in Ecclesia Metropolitana Bononiae Poenitentiarius, pro. SS.. D. N. Papa BENEDICTO XIV. Archiepiscopo Bononiae. Die 16. Decembris 1747.* Reimprimatur. *Fr. Seraphius Maria Maccarinelli Vicarius Generalis S. Officci Bononiae.*»

[6] In riferimento a *La prudenza nelle donne*, per ben due volte, e a *Il padre accorto della figlia prudente*, il Biondelli afferma: «Vi sono parlati i dialetti bolognese e bergamasco» (Biondelli, 1845: 186-187 e 459). Accorsi precisa: «Nella commedia urbana bolognese [...] l'opposizione servo/padrone non ha la veste linguistica di opposizione dialetto/lingua che ci si potrebbe aspettare, perché entrambi dialettali: il Dottore, per l'autorità ormai indiscussa della maschera, parla bolognese come il suo servo [...] il servo bolognese è prevalentemente un servo sciocco, o, per meglio dire, nella commedia urbana bolognese solo il servo sciocco parla il dialetto bolognese, perché i servi astuti parlano sì dialetto, ma quasi tutti un dialetto venezianeggiante. // Nota 52: Nel gruppo di quindici commedie [alla p. 43 la studiosa precisava che «dall'inizio del Seicento [...], fino al tardo Settecento, il teatro dialettale a Bologna conta una quarantina di testi, fra stampe e manoscritti»] in cui sono presenti i servi (contando anche le commedie di Banchieri e *La Griselda* per il loro carattere misto in cui non solo compaiono i servi ma anche risaltano fortemente gli elementi della Commedia dell'Arte), in otto casi c'è un servo che risolve l'azione, ma solo in due casi (*La Griselda* e *La fam fa far d tutt*) parla bolognese; tutti gli altri parlano un dialetto venezianeggiante.» (Accorsi, 1982: 43 e 74-75).

sua prassi abituale[7], poiché in quasi tutti i suoi testi troveremo tre personaggi che parlano in vernacolo (il Dottore, Trofaldino e la servetta[8], tranne che ne *Le fortune*, in cui il personaggio della cameriera è assente) su cui fondamentalmente poggia l'aspetto comico delle *piéces*, e dei personaggi che si avvalgono dell'italiano (la figlia del Dottore e gli innamorati). Va sottolineata l'importanza delle figure dialettali poiché il loro numero è pressoché costante perfino in quelle commedie più semplici in cui la cifra di personaggi seri è molto ridotta. Infatti, tranne ne *Le fortune*, come già detto, perfino ne *La prudenza* e in *Ingannano le donne* il cui organico è di soli quattro personaggi, quelli che parlano in dialetto sono tre, mentre, ovviamente, solo uno (la figlia del Dottore) si esprime in vernacolo, il che dà luogo a testi essenzialmente dialettali. Sembra dunque che su una base ternaria dialettale invariabile, Dorigista aggiungesse dei personaggi seri italoparlanti in funzione delle necessità del *plot*, cioè, come se gli elementi strutturali delle sue commedie fossero le maschere e la servetta, mentre gli altri personaggi sarebbero contingenti in funzione della complessità dell'intreccio e, molto probabilmente, della disponibilità di attori dilettanti. Infatti, come affermato da Lucchini (2006: 20*n*), il contenuto numero di personaggi dei testi della Dosi Grati porta a pensare a recite svolte nell'ambito privato di un palazzo fra nobili dilettanti[9]. Questa circostanza potrebbe anche spiegare l'anomalia della mancanza della servetta ne *Le fortune*: forse per l'assenza da Bologna di chi interpretava abitualmente tale ruolo nelle serate teatrali della Dorigista. La messa in scena privata dei testi della Nostra si vede sancita anche dalla mancanza assoluta di qualsiasi riferimento a essi nel catalogo di drammi recitati nei teatri pubblici di Bologna curato da Alessandro Macchiavelli (Macchiavelli, 1737), che contiene dati tanto sul teatro di prosa quanto su quello in musica. Questo però non sembra essere stato un ostacolo per una certa diffusione aldilà non solo dalle pareti di casa Dosi Grati, ma anche dai limiti di Bologna se si tiene conto dell'adattamento del

---

[7] Condurrò la mia analisi sui testi delle cinque commedie di cui sono riuscito a trovare qualche copia: (*Li deliri del Dottore o sia*) *La prudenza delle donne*, *Ingannano le donne anche i più saggi*, *Le fortune non conosciute del Dottore*, *Il padre accorto della figlia prudente* e *Il principe più reale che amante*. Tali commedie saranno citate d'ora in poi solo con le prime parole dei titoli. Sono escluse dal presente studio, perché non rintracciate, la commedia *Amore interrotto dalla prudenza* e anche il testo de *La povertà sollevata e l'invidia abbattuta*, dal cui titolo si potrebbe ipotizzare che si tratti di un testo religioso (comunque il Melzi indica che si tratta di una «commedia in prosa con sette personaggi, tre dei quali parlano il dialetto bolognese»; Melzi, 1848: 333). Anche se abbiamo potuto prendere visione di un esemplare, per motivi ovvi, non terremo conto nemmeno della «sacra tragica rappresentazione» intitolata *La verginità coronata col martirio nella morte di S. Solangia*.

[8] Chiamata Lisetta ne *La prudenza*, Verspina in *Ingannano le donne*, Rosetta ne *Il padre accorto*, o Mauretta ne *Il principe*.

[9] Il Sarti era già dello stesso parere a fine Ottocento, anche se non lo giustificava deducendolo dal ridotto numero di personaggi (Sarti, 1895: 84-85).

testo de *Le fortune non conosciute del Dottore* che, stampato a Venezia senza indicazione di data per i tipi di Domenico Lovisa, diventa *Le fortune non conosciute di Pantalone*, un testo in cui, mentre le battute di tutti gli altri personaggi si mantengono fedeli all'originale[10], gli interventi del Dottore, tramutato in Pantalone, non sono delle semplici traduzioni dal bolognese in veneziano, ma delle frasi totalmente nuove (e ovviamente, ci azzarderemo a dire, apocrife).

Per quanto riguarda i personaggi vale la pena fermarsi ancora brevemente sulla servetta, Verspina, che si fregia di un nome non abituale nella tradizione dell'arte per tale personaggio (almeno per quanto ci risulta) e piuttosto strano anche foneticamente con l'incontro fra /r s p/ che, forse, potrebbe manifestare la volontà dell'autrice di rispecchiare la fonetica del bolognese in cui sono molto frequenti gli incontri di consonanti a causa della forte tendenza alla caduta delle vocali atone, particolarmente pretoniche[11]. Verspina (anche se riproduce la 'rima' di nomi collaudati per la servetta come Colombina, Corallina, Smeraldina o Serpina) si scosta della tradizione onomastica propria della Dorigista che, nelle altre sue commedie, si serve di nomi più usuali: Lisetta, Rosetta, Mauretta (cfr. nota 8). Dato il ruolo che svolge la servetta nella commedia, una cameriera di cui sono innamorati sia il Dottore che Trofaldino, circostanza della quale si approfitta la ragazza non solo per ottenere dei benefici dei due uomini, ma anche per comportarsi sgarbatamente con Delinda, figlia del Dottore, saremmo tentati a ritenere come probabile etimologia del suo nome la coppia di aggettivo più sostantivo 'vera spina', qualcosa o qualcuno che 'punge' senza eccezione quanti lo avvicinano.

L'argomento della commedia è molto semplice. Il Dottore, innamorato di Verspina decide di cacciare il servo Trofaldino quando lo scopre infatuato della servetta. La cameriera esagera le sofferenze che il licenziamento le provoca, per cui il Dottore decide di riprenderlo a suo servizio. Alla fine, il vecchio si rende conto dell'impossibilità del suo amore e permette il matrimonio di Trofaldino e Verspina a condizione che lascino la casa, acconsentendo inoltre al matrimonio di Delinda, che per tutto il tempo si è manifestata gelosa dell'affetto del padre verso la cameriera, con il signor Laurindo che gli è stato proposto per via epistolare da suo fratello. Come si può ben capire, l'espediente del matrimonio di Delinda con un personaggio solo nominato, Laurindo, risponde molto probabilmente al desiderio dell'autrice di avvicinare il suo

[10] Il che incrementa il carattere mistilinguistico della *piéce*.
[11] Anche se gli aggettivi al femminile non perdono la vocale finale.

testo ai modelli più frequenti della commedia dell'arte, e non solo, la cui conclusione prevedeva dei matrimoni speculari fra servi e fra personaggi seri. In questo caso, però, l'assoluta mancanza di sviluppo del motivo di tale matrimonio (la lettera con la proposta è letta nella scena terza dell'atto terzo, cioè, solo nella terzultima scena della commedia) fa sì che l'episodio si percepisca come qualcosa di forzato e artificiale. Infatti tutta la commedia è costruita, in realtà, sul triangolo amoroso Dottore-Verspina-Trofaldino, che si risolve, ragionevolmente, con la ritirata dell'anziano.

Anche se le battute di tutti i personaggi sono interamente scritte, il testo è molto prossimo alla commedia dell'arte, non solo per l'intreccio, i personaggi o il plurilinguismo, ma anche per l'uso della prosa e la divisione in tre atti (caratteristiche abitualmente abbinate), e il ricorso a episodi di forte aggressività verbale[12], come nella scena IV del primo atto in cui Verspina e Trofaldino si insultano a vicenda quando la cameriera accusa il servo di avere un'altra morosa:

TROFALDINO Bondì cara la mi ragazza.
VERSPINA Và al forch.
TROFALDINO Mò và ti in berlina, ò guarda.
VERSPINA Pust pur crepar.
TROFALDINO Te vegna pur la mossa de corp.
VERSPINA Sent'; agn' volta, che t' ven in cà, à vorrè ch' te cascass un'occh.
TROFALDINO Agn volta, che ti m'inconter', che te possa cascar la stanella[13].
VERSPINA Pezz de baron.
TROFALDINO Che manira è questa de trattar col moros, en el finez.
VERSPINA T' sa ben quel, che t' m'à fatt.
TROFALDINO Dil; mà nem strapazzar Verspina; nem strapazzar.
VERSPINA Te me da ad intender de volerm ben, es te vù ben à un'altra.
TROFALDINO Al n'è vera.
VERSPINA Se, ch' l'è vera.
TROFALDINO L'è un'equinozzi[14].
VERSPINA E pò t'al dnigh, at vui romper al mustaz.
(Dosi Grati, 1748: 9-10)

---

[12] Va detto però che la Dorigista, come invece è frequente nella tradizione dell'arte, nonostante l'argomento scelto non infierisce nelle allusioni oscene e modera gli episodi di violenza esplicita, specie quella fisica, quasi del tutto assente.

[13] «Sottana. Vestimenta delle donne senza vita [...]» (Coronedi Berti, 1869-74: *s. v.* stanèla).

[14] «*Far o Ciapar un equinozi* — Prendere un equinozio, dicesi per modo di scherzo invece di Sbagliare, Prendere un equivoco» (Coroneri Berti, 1869-74: *s. v.* equinozi).

Una situazione simile, in cui si evita però la violenza fisica accennata, si produce nella prima scena dell'ultimo atto in cui Trofaldino, travestito da birbante che ha perso un occhio, dichiara di voler chiedere l'elemosina al Dottore per avere, quando questi gliela negherà, un motivo per aggredirlo. Il Dottore, dopo aver riconosciuto Trofaldino, lo prende in giro fingendo di non sapere chi sia e chiedendogli la causa della perdita dell'occhio. Quando Trofaldino gli racconta (imbarazzato perché deve improvvisare e, dunque, non riuscendo a offrire delle spiegazioni verosimili) che la sciagura gli è capitata nella guerra il giorno prima, il Dottore lo smaschera e lo insulta:

*Strada.*
*Trofaldino vestito da birbante con una carta sopra un occhio.*

TROFALDINO A son inveperi con qual Duttor, mandarm fora d'Cà per nient, am son mess in st'abit per vindicarm mei. L'arriva al Duttor, e me i dmand la milosna, e lù al solit, em manda alla bunora, e mi allora i cmenz a dir villanì (cmod fà tant birbant, quand an si da nient) e lù me dis forsa del baron, e mi topa, con stà candela[15] al smochel al nas, e si spaz i ucch, e qusè a vegn in s'al mi; o all'hò pur pinsà ben, s'a podess pur veder Verspina, e provar se la me cognoss; a starò què sotta alla Porta. Chi sà, ch'al Ciel ne me vuia ajutar; ò l'è què al Duttor, al vol esser al bel colp; l'impararà per un'altra volta cospetton.

DOTTORE Dond Diavel hoia mai da truvar stè Trufaldin, all'hò cercà in tutt i bus, dov al cazza al nas, in bucchia stronz, ch'all' ja una Surella; in t' al Turrelion, ch'a gli ha un cusin; in t' l' Armusella, ch' a gl' ha un' amigh; in batt becc, ch'agl'ha la lavandara, in t'la Simia, ch' ai stà a duzina, in Guazza l'occa, ch'agl'ha quel dai braghir (*Trofaldino li tira la veste da basso*) in t' la Fundazza, ch'al va all'Ustarì (*Trofaldino torna a tirarli la veste*) passa la, me ne sò mai dond diavel al capita, e dov al si.

TROFALDINO Fa un po d' milosna a un pover astruppià d'un occh.

DOTTORE Va in bonora.

TROFALDINO An me volì dar un pò de milosna. (*batte il bastone*)

DOTTORE Nò mè, e quse cos at da partir, o questa è bella.

TROFALDINO Al bisognarà donca.

DOTTORE Cosa bisognarà, de ben sù.

TROFALDINO Ch'a vaga vì. (*Trofaldino va via*)

DOTTORE L'è bel qustù. (*Li guarda dietro*)

TROFALDINO Al me guarda.

[15] Indica metaforicamente il bastone che porta Trofaldino.

DOTTORE (*a parte*) Del volt sti puvritt fan di servizi, s'al fuss mai bon d'attruvarm sta bistia[16]. (*ad alta voce*) Ven què, ch'at vui dar cuel.

TROFALDINO A son quì.

DOTTORE (*a parte*) Cosa vedia mò, l'è Trufaldin, cmod al se ardutt; ch' matt, al pensa mò, ch' an al cgnossa con qula bulletta, am' in vui tor spass. (*ad alta voce*) Pover zoven, cos è mò sta quel d' quell'occh.

TROFALDINO (*a parte*) Diavel cos hoia da dir. (*ad alta voce*) A iera alla guerra
mi puvrett, es hò pers un'occh cmod vedì.

DOTTORE Quant' at cumpatiss, perder un'occh, l'è ben po una desgrazia granda.

TROFALDINO (*a parte*) O che Duttor asin, a ne cognoss nianc i birbant.

DOTTORE Cos el mo sta.

TROFALDINO Mo l' è sta la guerra.

DOTTORE Ai hò intes, a digh, che colp è stà quel, che t' l'hà purtà vì.

TROFALDINO Un'artlarì l'è stada.

DOTTORE Cancher se, mo te pù ben ringraziar al Cil, ch'l'an t'ha purtà vi sen'un'occh. (*a parte*) Oh che bistia, l'al mò detta.

TROFALDINO Mò se an me voltava de scans, la me portava vì anc'al nas.

DOTTORE Pover hom, guardà, che brutt accident (*lo piglia bel bello, e li leva la bolletta*) de baron, crit, ch'an t' hava cgnussù (*li leva il bastone*) t'ha zà mo strascinà i quattrin.

(Dosi Grati, 1748: 29-32)

Per quanto riguarda la regola delle tre delle unità, nel nostro precedente saggio eravamo arrivati alla conclusione che la Nostra aveva rispettato quella di luogo: *Il principe* si svolge all'interno del palazzo della duchessa, mentre negli altri casi lo spazio si presenta diviso in interno ed esterno, la solita disposizione di non poche commedie dell'arte, comunque sempre la stessa città (Gutiérrez Carou, 2012: 703-704). La medesima situazione si riproduce nella commedia di cui ci stiamo occupando, *Ingannano le donne anche i più saggi*, in cui si alternano le scene in una «camera» e quelle che hanno luogo per «strada». Così come anche, in totale coerenza con la consuetudine dell'autrice, si rispetta l'unità di azione.

Vedevamo, comunque, nel succitato saggio, che le commedie di Dorigista infrangono l'unità di tempo. Sia *Le fortune* che *Il principe* si svolgono lungo due

[16] La «bistia» cui fa riferimento il Dottore è, ovviamente, Trofaldino.

giornate, con una notte in mezzo fra il primo e il secondo atto[17]; situazione che si ripropone ne *Il padre accorto*, con un secondo atto notturno che dà luogo a scambi di persona e fraintendimenti. Anche *La prudenza* deve oltrepassare la durata di un giorno per rendere verosimile l'arrivo dei due messaggi tra i quali è avvenuta la morte di Isoldo. Invece, in *Ingannano le donne* l'unità di tempo è rispettata poiché disporre tutti gli avvenimenti lungo una giornata non ne altererebbe la verosimiglianza: alla fine del testo è sera (infatti fra gli atti II e III si parla di fare cena e si indica che è arrivata la sera, e nell'ultima scena, III.5, p. 43, il Dottore fa sapere che è già buio poiché afferma che «subit al spuntar da de[18] [...]») e niente impedisce di supporre che il primo atto prenda avvio la mattina dello stesso giorno.

Un'altra differenza importante rispetto alle altre commedie dorigistiane è la caratterizzazione della donna. Infatti, mentre nel gruppo studiato nel nostro precedente saggio si poteva genericamente affermare che

> già dai titoli di due delle commedie di Isabella Dosi conservate (*La prudenza nelle donne* e *Il padre accorto della figlia prudente*) si può dedurre un atteggiamento positivo dei testi nei confronti della donna, presentata come portatrice di buon senso e saggezza. E' importante sottolineare questo aspetto poiché si oppone alla tradizione letteraria e teatrale, non solo dell'arte, in cui la donna era presentata in genere in modo marcatamente negativo o era dotata di certe facoltà da adoperare in chiave pratica, come la furbizia, che non costituivano vere virtù (Gutiérrez Carou, 2012: 712-713),

in *Ingannano le donne*, Delinda, quasi assente figlia del Dottore, si presenta come una ragazza che vuole impedire il rapporto del suo progenitore con la servetta Verspina più per gelosia dell'affetto paterno che per motivi di buon senso e convenevolezza:

| | |
|---|---|
| DELINDA | Levatevi dalla mia mente pensieri gelosi dell'affetto di mio Padre, ma nò suggeritemi sentimenti di giusta vendetta; tanto per una serva, sì poco per una figlia, quali altro error non commette, che il viver sempre ritirata, ed obediente, ma giova tal volta il mutar consiglio, per raddolcire l'asprezza d'una stella troppo maligna, per sollevarmi |

[17] Anche se «non è possibile stabilire comunque se, nell'insieme, l'arco temporale degli avvenimenti superi o meno le ventiquattro ore [...] siamo inclini a pensare di sì, specie nel *Principe*, in cui l'intreccio presenta numerose complicazioni e cambiamenti di situazione» (Gutiérrez Carou, 2012:705).
[18] «de»: giorno.

dall'inquietudine, dove mi ritrovo; ho di già pensato, ho di già risolto. (II.2, p. 20)

L'altra donna, Verspina, è semplicemente uno stereotipo di furbizia secondo la più maschilista e topica tradizione teatrale. La cameriera non pensa che a ottenere benefici dai due uomini che la amano senza esitare a ricattarli con false gelosie (I,4), finti svenimenti (II.2) e via dicendo. In un soliloquio esemplare non esita, infatti, a dichiarare che, quando vogliono, le donne possono far diventare gli uomini i loro zimbelli:

| | |
|---|---|
| VERSPINA | El donn verament quand el vollen, el fan filar i homen mei dal Mond, ai hò fatt vista d'haver mal, e al Patron è cort subit all'armor, es torna a tor Trufaldin; è che rider, ai hò un pò de magon con la patrona, an sò s' la i vol ben, an al cherdrè pò nianc, mà pur a stò con l'och d' la livra. |
| DOTTORE | Siv que Verspina. |
| VERSPINA | (*a parte*) Bisogna, ch' a seguita a far la mocca[19] (*ad alta voce*) a son què (*si pone a sedere*). (II.5, p. 26) |

In realtà, questa situazione si percepisce già dal titolo in cui, a differenza di quanto è stato osservato in altri casi, si fa esplicito riferimento alle muliebri capacità ingannatrici.

Per concludere questo sommario studio della presenza della donna e, dunque, anche del suo eventuale protagonismo, vediamo di seguito un semplice dato, e cioè, il numero di scene in cui compare ogni personaggio (anche se si tratta di un dato statistico per se stesso non determinante, è saputo che il protagonismo di una figura si manifesta abitualmente, oltre ad altre caratteristiche, per la sua presenza in un notevole numero di scene). Nella tabella abbiamo ordinato i testi seguendo la decrescente importanza/presenza del Dottore (quando tale cifra espressa percentualmente è identica, abbiamo seguito un criterio cronologico determinato dalla data di stampa della *princeps*):

[19] «Far il semplice, L'ingenuo — Ed anche far lo smorfioso.» (Coronedi Berti, 1869-74: *s.v.* Mnaca).

| ***La prudenza nelle donne*** senza data / NT | | ***Ingannano le donne anche i più saggi*** 1707 | | ***Le fortune non conosciute del Dottore*** 1688 / NT / Not | | ***Il padre accorto della figlia prudente*** 1690[20] / NT / Not | | ***Il principe più reale che amante*** 1696 / NT / Not | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Scene totali: 18* | | *Scene totali: 16* | | *Scene totali: 20* | | *Scene totali: 24* | | *Scene totali: 34* | |
| Dottore (D) | 11 (61,1%) | Dottore (D) | 9 (56,3%) | Dottore (D) | 10 (50%) | Rosetta (D) | (13) (54,2%) | Ilerida (I) | 18 (52,9%) |
| Flerida (I) | 9 (50%) | Verspina (D) | 8 (50%) | Flaminia (I) | 10 (50%) | Dottore (D) | 12 (50%) | Dottore (D) | 15 (44,1%) |
| Trofaldino (D) | 9 (50%) | Trofaldino (D) | 8 (50%) | Merilda (I) | 10 (50%) | Trofaldino (D) | 12 (50%) | Mauretta (D) | 14 (41,1%) |
| Lisetta (D) | 7 (38,9%) | Delinda (I) | 6 (37,5%) | Trofaldino (D) | (10) (50%) | Flavia (I) | (12) (50%) | Ormondo (I) | 12 (35,3%) |
| | | | | Anveglio (I) | 7 (35%) | Merildo (I) | 10 (41,7%) | Almerinda (I) | 11 (32,4%) |
| | | | | Leandro (I) | 4 (20%) | Prasilda (I) | 8 (33,3%) | Alfonso (I) | 10 (29,4%) |
| | | | | | | Doralbo (I) | 6 (25%) | Trofaldino (D) | 9 (26,5%) |
| - Il numero fra parentesi indica che il personaggio è presente in una scena, ma che non parla.<br>- La «D» indica che il personaggio parla in dialetto, mentre la «I» in italiano.<br>- La dicitura «NT» indica che il testo non rispetta l'unità di tempo.<br>- La dicitura «Not» indica che il tempo trascorso nel testo comprende anche una notte. | | | | | | | | | |

Come già dedotto dall'analisi delle personalità dei personaggi femminile e dal titolo, i dati offerti dalla tabella manifestano chiaramente come *Ingannano le donne* si scosta dai due testi in cui la donna non solo diventa un personaggio con valori positivi

[20] Di questa commedia esistono due edizioni: Bologna, eredi del Sarti alla Rosa, 1690 (esemplare consultato: Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Dramm.645.5), e Bologna, nella Stamperia del Longhi, s. d. (esemplare consultato: Biblioteca della Casa di Goldoni di Venezia, 41.E.88). Anche se abbiamo seguito l'esemplare dell'edizione senza data poiché quello della Marciana è incompleto (per un errore di legatura, dalla p. 73 in poi —atto III, scena quinta, anche se numerata sesta per sbaglio, dato che le indicazioni saltano dalla scena terza alla scena quinta— troviamo il testo di un'altra opera teatrale che non siamo riusciti a identificare; si tenga conto inoltre che, anche se lo schedario cartaceo della Marciana indica come data di pubblicazione «1680», sul frontespizio del volume si legge senza ombra di dubbio «MDCXXXX»), la veste grafica dell'esemplare del 1690 ci porta a pensare che sia precedente a questo. Si tenga conto inoltre che nell'edizione il cui esemplare abbiamo consultato preso la Casa di Goldoni la scena sesta del secondo atto è indicata come «settima» per errore. A causa di un nuovo errore anche la scena quarta del terzo atto è numerata come «quinta» (errore che si prolunga nelle scene successive). Inoltre si ricordi che in II.2 Flavia parla mentre dorme e che in II.7 (numerata per errore scena ottava) si indica che parlano Prasilda, Flavia, Rosetta e Doralbo, ma in realtà intervengono Prasilda, Flavia, Rosetta, il Dottore, Merildo e Trofaldino.

che superano vecchi stereotipi, ma anche protagonista per quanto riguarda la sua presenza sul palcoscenico, *Il padre accorto* e *Il principe*, i quali, proseguendo la discesa di presenze del Dottore iniziatasi dalla seconda delle *piéces* elencate (61,1% → 56,3% → 50% → 50% → 44,1%), rovesciano la situazione fra la maschera e la principale figura femminile di ogni commedia. Inoltre la tabella ci permette di constatare che, parallelamente alla ascesa del protagonismo femminile, si produce un aumento del numero di personaggi[21] (e della complessità degli intrecci, particolarmente ne *Il principe* a causa del motivo politico intriso nella trama). Inoltre la maturazione dell'autrice la porta a sentirsi più sicura e, dunque, più libera rispetto alle tradizioni teatrali e perciò nelle ultime sue opere troveremo non solo il tempo notturno incorporato (cfr. Gutiérrez Carou, 2012: 704-705) nello svolgimento dell'azione ma anche l'infrazione dell'unità di tempo (comunque presente anche ne *La prudenza*). La tabella, comunque, ci permette di constatare anche una profonda incongruenza in tutto quanto abbiamo finora esposto: mentre i diversi parametri evolutivi analizzati nelle precedenti righe sono paralleli e coerenti, se ora osserviamo le date, troveremo che uno dei testi che dovrebbe essere fra i primi, in realtà, almeno per quanto riguarda la data della *princeps*, sarebbe l'ultimo di quelli che si sono conservati (il che metterebbe anche in dubbio l'ubicazione temporale della commedia la data della cui prima edizione ignoriamo, *La prudenza*):

| *La prudenza nelle donne* | *Le fortune non conosciute del Dottore* | *Il padre accorto della figlia prudente* | *Il principe più reale che amante* | *Ingannano le donne anche i più saggi* |
|---|---|---|---|---|
| senza data | 1688 | 1690 | 1696 | 1707 |

Ipotizzare uno sviluppo involutivo che portasse per ben tre commedie (forse anche quattro se includiamo *La prudenza*) lungo un percorso ascendente per poi tornare a una scelta non solo di assoluta semplicità drammaturgica ma anche a una ritrattazione estetica e ideologica nell'ultima *piéce* è, a nostro avviso, impensabile. Crediamo che la ricerca di una spiegazione per questa contraddizione ci costringa a mettere in discussione che l'ordine di pubblicazione dei testi rispecchi quello delle *premieres*.

[21] Dato che sicuramente era anche legato al numero di attori dilettanti a disposizione, ma non totalmente determinato da tal fatto; anzi, pensiamo sia possibile ipotizzare che, man mano l'autrice maturava i suoi testi e le recite delle sue opere guadagnavano notorietà, il numero di persone interessate ad interpretare i suoi personaggi sarebbe incrementato.

Infatti pensiamo che tutti gli aspetti studiati finora ci permettano almeno di poter valutare la possibilità che la prima o le prime opere dell'autrice (*Ingannano* e, forse, *Le fortune*) fossero state pubblicate, contrariamente a quanto accaduto con i testi successivi, non più o meno contemporaneamente alla prima recita, ma soltanto quando Dorigista aveva già ottenuto un successo collaudato come drammaturga. Solo in tale momento, dunque, la Dosi Grati avrebbe deciso di recuperare i suoi testi dell'esordio e di darli alla stampa: anche se ovviamente di inferiore qualità a quelli successivi, la fama raggiunta le avrebbe permesso di offrire al pubblico anche le prime prove del suo tirocinio teatrale. Dunque, l'ordine di composizione delle sue commedie conosciute sarebbe stato:

> 1 / 2 o 2 / 1: *La prudenza nelle donne* o *Ingannano le donne anche i più saggi*: prima del 1688.
> 3: *Le fortune non conosciute del Dottore*: (prima del o) nel 1688.
> 4: *Il padre accorto della figlia prudente*: fra 1688 e 1690.
> 5: *Il principe più reale che amante*: fra 1690 e 1696.

In attesa del recupero delle altre due commedie scomparse, delle cui *principes* però ignoriamo anche le date, quest'ipotesi ci pone un altro problema: se le date di composizione sono corrette, sembrerebbe che la Nostra abbia smesso di scrivere commedie molto presto. Sappiamo che la nobile bolognese mancò di vita nel 1735 (Fantuzzi, 1781: 263), per cui avrebbe lasciato la penna comica 39 anni prima (1696) della sua morte. Se le supponiamo una vita sui 70 anni, questo verrebbe a significare che avrebbe scritto *Le fortune* a 23 anni (con un'esperienza precedente di altri due testi) e che si sarebbe ritirata dallo scrivere per le scene a 31 anni (con l'eccezione del testo religioso de *La verginità coronata*, di tutt'altro tenore, vergato ad avanzata età[22]), età in cui forse l'incremento degli obblighi matrimoniali e materni abituali di una donna dell'epoca le avrebbero tolto il tempo e la pace necessari per esaudire il suo estro teatrale.

APPENDICE

| **Tabella riassuntiva delle edizioni delle cinque commedie di Dorigista i cui testi ci sono pervenuti** |
|---|

[22] La licenza di stampa che si trova sull'ultima pagina del testo, recita «imprimatur» e non «reimprimatur», solita formula impiegata nelle ristampe della Dorigista, per cui crediamo che si tratti proprio della *princeps*: *La verginità coronata col martirio nella morte di S. Solangia, Sacra Tragica Rappresentazione di Dorigista*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1731.

| *Titolo* | ***Princeps***[23]<br>Nei casi in cui come *princeps* sono indicate due edizioni, deve ovviamente intendersi che, con i dati a disposizione, non è possibile determinare quale sia la vera prima edizione. | ***Ristampe*** |
|---|---|---|
| *Li deliri del Dottore o sia La prudenza nelle donne* | ?<br>Nota: Dato che l'anno della prima edizione citata nella colonna accanto, 1716, sia probabilmente un refuso per 1746 e che l'edizione del 1744 è una ristampa (infatti si legge «reimprimatur» alla p. 3), non siamo in grado di indicare nessun dato relativo alla *princeps* di questo testo, tranne che quasi sicuramente fu stampato a Bologna, come tutti gli altri dell'autrice. | - 1744-45[24] (dedotta dalla data della licenza di stampa: 5 novembre 1744), Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele (*).<br>- 1746 (dedotta dalla data della licenza di stampa: 22 luglio 1746), Bologna, Longhi (*; Biondelli: 459#; Sarti: 87; Accorsi: 71 e 94; Calore: 101; Lucchini: 20*n*#). |
| *Le fortune non conosciute del Dottore*[25] | - 1688, Bologna, eredi del Sarti dal Monte delle Scuole (Orlandi: 102&; Fantuzzi: 263; Melzi: 333; Accorsi: 93#; Calore:101; Lucchini: 20*n*#). | - 1706, Bologna, Longhi (*; Orlandi: 102; Quadrio: 234; Fantuzzi: 263; Melzi: 333; Sarti: 85; Accorsi: 93; Lucchini: 20*n*#). |
| *Il padre accorto della figlia prudente* | - 1690, Bologna, eredi del Sarti alla Rosa (*; Orlandi: 102; Quadrio: 234; Fantuzzi: 263; Melzi: 333; Accorsi: 93#; Calore:101; Lucchini: 20*n*#[26]). | - s. d., Bologna, nella Stamperia del Longhi (*[27]).<br>- 1705 (Lucchini: 20*n*#)<br>¡- 1715[28], Bologna, Giulio Rossi (Biondelli: 186#; Sarti: 88; Accorsi: 93; Calore: 101). |
| *Il principe più reale che amante* | - s. d., Bologna (Accorsi: 49#; Calore: 101).<br>- 1696, Bologna, eredi del Sarti alla Rosa (*; Orlandi: 102; Allacci: 917; Fantuzzi: 263&; Melzi: 333). | |
| *Ingannano le donne anche i più saggi* | - 1707, Bologna, Pulzoni alla Rosa (Fantuzzi: 263; Melzi: 333; Accorsi: 49#; Calore: 102[29]; Lucchini: 20*n*#[30]).<br>- 1707, Bologna, Sarti (Orlandi: 102). | - 1747-48 (dedotta dalla licenza) Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole (*). |

[23] Per quanto riguarda i due testi, uno dei quali forse non era nemmeno una commedia, di cui non siamo riusciti a prendere visione, i dati a nostra disposizione sono: *Amore interrotto dalla prudenza*: s. d. (Accorsi: 49) / 1709, Bologna, Sarti (Orlandi: 102; Fantuzzi: 263; Melzi: 332; Calore: 101; Lucchini: 20*n*). *La povertà sollevata e l'invidia abbattuta*: s. d. (Accorsi: 49) / 1726, Bologna, Pisarri (Allacci: 917; Melzi: 333, ma solo ne indica l'anno).
[24] - Biondelli (p. 187#) indica anche un'edizione del 1716, ma si tratta quasi sicuramente di un refuso poiché alla p. 459 lo studioso cita di nuovo la commedia, ma indicando come anno di stampa il 1746. Per tale motivo, senza dimenticare che si tratterebbe di un'edizione non citata da nessun altro studioso, pensiamo sia infinitamente più probabile che la fantomatica edizione del 1716 non sia mai esistita.
[25] Ne esiste un adattamento di cui abbiamo già parlato sopra (s. d., *Le fortune non conosciute di Pantalone*, Venezia, Domenico Lovisa).
[26] Indica come titolo *Il padre accorto e la figlia prudente*.
[27] Dato che nella licenza di stampa alla fine del volume si legge «reimprimatur», sembra chiaro che, anche se non risulta la data di stampa, non può trattarsi della *princeps*.
[28] Marina Calore indica come data 1705, ma si tratta sicuramente di svista (Calore, 1986).
[29] Senza indicare lo stampatore. Offre come titolo *Ingannano più le donne che i saggi*.
[30] Indica come titolo *Ingannano più le donne che i saggi*.

| |
|---|
| 1.- Segniamo con un asterisco le edizioni di cui abbiamo potuto prendere visione, e indichiamo i saggi in cui sono citate[31].<br>2.- Il segno # indica che l'autore del saggio non offre i dati relativi né al luogo né allo stampatore.<br>3.- Il segno & indica che l'autore del saggio non offre la data di stampa. |

BIBLIOGRAFÍA


Accorsi, Maria Grazia, *Dialetto e dialettalità in Emilia Romagna dal Sei al Novecento*, Bologna, Boni, 1982.

Allacci, Lione *et alii*, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755.

Biondelli, Bernard, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 1845.

Calore, Marina, «Maria Isabella Dosi Grati», in Casini-Ropa, Eugenia *et alii* (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura*, Modena, Mucchi, 1986, 2 voll., vol. I: *Prospettive biografiche*, pp. 101-102.

Coronedi Berti, Carolina, *Vocabolario bolognese italiano compilato da Carolina Coronedi Berti, aggregata alla R. Commissione pe' Testi di Lingua*, Bologna, G. Monti, 1869-1874, 2 voll.

Dosi Grati, Maria Isabella, *Ingannano le donne anche i più saggi. Comedia*(*sic*) *nuova, e piacevole posta in luce da Dorigista*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, s. d. (ma 1748).

Fantuzzi, Giovanni, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1781-1794, 9 voll., 1783, vol. III.

Gutiérrez Carou, Javier, *Isabella Dosi Grati, Dorigista, o il teatro al femminile nella Bologna fra Sei e Settecento*, in *Las Voces de las Diosas* (ed. de Milagro Martín Clavijo, Salvatore Bartolotta, Michela Caiazzo e Daniele Cerrato), Sevilla, ArCiBel, 2012, pp. 699-722.

Lucchini, Arrigo, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Davide Amadei, Bologna, Pendragon, 2006.

Macchiavelli, Alessandro, *Serie cronologica dei drammi recitati sù de' pubblici teatri di Bologna dall'anno 1600 sino al corrente 1737. Opera de' Sig. Soccj Filopatrij di Bologna*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1737.


[31] Indichiamo i saggi in cui è citata una data edizione, e non soltanto il titolo della commedia. Anche se in molti casi i diversi autori si citano fra di loro, per evitare al lettore ricerche superflue inseriamo i riferimenti trovati in tutti gli studi su cui abbiamo lavorato.

Melzi, Gaetano, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia di G. M.*, Milano, Giacomo Pirola, 1848-1859, 3 voll., 1848, vol. I.

Orlandi, Fra Pellegrino Antonio, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Costantino Pisarri, 1714.

Sarti, Carlo, *Il teatro dialettale bolognese: 1600-1894. Studi e ricerche*, Bologna, Zanichelli, 1895.

# LA PRESENCIA INTELECTUAL DE GINA FERRERO LOMBROSO

*María Belén Hernández González*

*Universidad de Murcia*

ABSTRACTS
Entre las ausencias de la Historia de la literatura italiana contemporánea destaca la figura de Gina Ferrero Lombroso (1872-1944). Su obra interrelaciona distintos campos e intereses, desde la medicina, antropología y sociología hasta la literatura memorialística, el pediodismo y la editoría. A lo largo de su vida, defendió tenazmente la independencia intelectual frente al totalitarismo fascista, primero en Italia y más tarde desde el exilio en Suiza; se ocupó del estudio de la condición femenina guiada por los principios morales y pedagógicos de matriz mazziniana; además, merced a una constante colaboración con su padre (el famoso psiquiatra Cesare Lombroso) y su marido (el historiador Guglielmo Ferrero), creó una vasta red de relaciones con influyentes intelectuales europeos de su tiempo, hoy imprescindible para el estudio de la literatura de la resistencia. Dedicó sus años finales a editar la obra póstuma de su hijo, Leo Ferrero.

One of the significative absences of History of Contemporary Italian Literature has been Gina Ferrero Lombroso (1872-1944). Her works and interests interrelate different fields: from medicine, anthropology and sociology to literature of memoirs, journalism and publishing. Throughout her life, she tenaciously defended the intellectual independence against fascist totalitarianism, first in Italy and later from her exile in Switzerland. She took up the study of womanhood guided by moral and pedagogical principles, inspired in Giuseppe Mazzini. In addition, thanks to a constant collaboration with her father (the famous psychiatrist Cesare Lombroso) and her husband (the historian Guglielmo Ferrero), she created a network of relationships with many important European intellectuals of that time, today essential for the study of the literature of resistance in Italy. In fact, she dedicated her final years to edit the posthumous work of his son, Leo Ferrero.

KEYWORDS
Gina Ferrero Lombroso, antifascismo, literatura italiana de la resistencia, sociologia feminista, Leo Ferrero.
Gina Ferrero Lombroso, anti-fascism, Italian Literature of Resistance , feminist sociology, Leo Ferrero.

La figura de Gina Ferrero Lombroso ha sido adscrita a la esfera científica, a la literaria y al también al activismo feminista de la Italia de principios del s. XX; aunque su labor intelectual podría resumirse en el compromiso integral contra el provincialismo de la cultura italiana y en la lucha contra el fascismo, a través de la dedicación a la obra primero del padre, Cesare Lombroso, y luego del hijo, Leo Ferrero.

Gina F. Lombroso nació en Pavía en 1872 y murió el 27 de marzo de 1944 en la ciudad de Ginebra. Procedía de una familia acomodada de origen judío, pero laica y socialista; el padre, famoso antropólogo y criminólogo, la educó junto a su hermana Paola en la escuela estatal de Turín, y más tarde en la Universidad, donde se licenció en Letras en 1897 con brillantes notas. Sucesivamente se matriculó en la Facultad de Medicina, su verdadera vocación,[1] obteniendo el título en 1891con una tesis sobre la fisiología de la degeneración, que más tarde profundizó y publicó en el volumen titulado *I vantaggi della degenerazione* (F. Lombroso, 1904); en dicho trabajo, para el estudio de los trastornos mentales, analizaba el componente sociológico, en lugar del biológico en aquella época preferente, observando por primera vez la relación entre el hombre y la sociedad industrializada.

A partir de entonces colaboró estrechamente con el padre, primero ayudándolo en sus experimentos sobre la psicología de la mente criminal y en la redacción de la prestigiosa revista *Archivio di psichiatria*; después sistematizando y editando sus manuscritos, cartas y apuntes junto a la hermana mayor. Pero Gina fue escogida como heredera de la memoria del padre, era la más vinculada a él y la hija predilecta. A ella le fue dedicado el volumen biográfico, donde se lee: "La collaboratrice e l'ispiratrice più salda, più feconda di ogni mio lavoro" (C. Lombroso-Ferrero, 1893: 11); y ella fue también quién realizó la edición de la mayor parte de los textos de la denominada "escuela lombrosiana", inaugurando los estudios interdisciplianres de historia, ciencias jurídicas y antropología en la universidad italiana (Villa, 1985: 11-24).

A pesar de sus dotes e inteligencia, la condición de intelectual de Gina aprendió a respirar en la sombra, lo cual ella misma subrayó en la extensa dedicatoria a su madre, Nina Debenedetti, en su primer libro en solitario, el mencionado *I vantaggi della degenerazione*:

> Alla mia mamma cara, io dedico quindi queste poche pagine: alla mia mamma, vittima serena e volontaria, non solo di questi piccoli studi, ma di quelli ininterrotti e grandiosi di mio padre, di quelli ardenti ed artistici di mia sorella, di quelli scientifici di mio fratello, che solo al prezzo dei suoi sacrifici, hanno potuto vedere la luce, perché addossandosi i nostri

[1] Problemente en esta vocación influyó además de la admiración por la figura paterna, la amistad de la familia con Anna Kulishioff, judeorusa y primera mujer estudiante de medicina en Turín, ciudad donde fundó, junto a Filippo Turati, el partido Socialista Italiano y la revista *Critica Sociale*, tribuna donde Gina publicó sus primeros artículos (Kuliscioff-Turati, 1977). Las biografías tanto de Gina como de su hermana Paola resaltan la influencia de esta mujer en el futuro empeño social de las Lombroso. Véase el trabajo de Delfina Dolza, *Essere figlie di Lombroso* (Dolza, 1990) y Raffaella Castagnola, "Una vita nell'ombra: Gina Lombroso Ferrero" (Castagnola, 2006).

> crucci, ella ha dato a noi tutti il lusso di spaziare nel campo tranquillo della scienza e dell'arte (F. Lombroso, 1904: 4).



Paola e Gina Lombroso con sus padres (Dolza, 1990, il. n.1)

El excesivo amor hacia su familia (o hacia los admirados hombres de la misma) ha condicionado sin lugar a dudas la libertad de Gina como escritora y su posterior memoria; ya que tanto la edición de la obra paterna, como las colaboraciones con su marido y finalmente la publicación de la obra del hijo Leo, la muestran en una postura acrítica y casi hagiográfica; en contraste con la adelantada educación y aptitudes de la autora. Las contradicciones de su biografía serían, sin embargo, asumidas con talento y determinación; procurando enriquecer con ellas la obra propia, como se verá a continuación.

## I. EL COSMOPOLITISMO DE TURÍN

Los hermanos Lombroso efectivamente fueron educados por igual en el campo de las artes y las ciencias, gozaron de estancias en el extranjero junto a una *elite* intelectual cosmopolita. Los vínculos europeos de la ciudad de Turín eran entonces particularmente intensos en lo científico y humanístico. En la casa de Gina, los domingos por la tarde, se mantuvo la tradición de recibir huéspedes de reconocido prestigio, como los directores del Instituto Francés, Julien Lunchaire, y del Instituto Británico, Arthur Spender; e intelectuales comprometidos como Gaetano Salvemini, Rosselli o Piero Gobetti.

Debido a esta conexiones, Gina y Paola pronto realizaron trabajos sociales y se movieron libremente en distintos ambientes -hecho verdaderamente insólito en su época-, tratando con activistas políticos, artistas o proletarios. Precisamente los

primeros escritos que destacan en la obra de Gina fueron los dedicados a situación de los obreros en Turín: *Sulle condizioni sociali economiche degli operai di un sobborgo di Torino* (1896); *I coefficienti della vittoria negli scioperi* (1897) y *Sulle cause e sui rimedi dell'analfabetismo sociale* (1898).

Paradójicamente, la consideración igualitaria de la familia chocaba con las teorías sobre la inteligencia femenina de Cesare Lombroso, quien había analizado la inferioridad de la mujer con el futuro yerno, Guglielmo Ferrero (Lombroso-Ferrero, 1893). Sin duda, el sacrificio de la propia madre fue un modelo a seguir cuando Gina se casó con Guglielmo en 1901; tras los primeros años de convivencia, especialmente difíciles por la aspiración de conjugar su trabajo científico junto al padre, con las nuevas tareas como esposa, Gina de dedicó a la educación de los hijos Leo y Nina, nacidos en 1903 y 1910; además de secundar la labor intelectual del marido, colaborando en todas sus iniciativas.

De estos primeros años de matrimonio data el citado volumen biográfico *Cesare Lombroso. Appunti sulla vita. Le opere*, libro que fue publicado en 1906, en vísperas de una gira por América, que propició la escritura de *Nell'America Meridionale (Brasile-Uruguay-Argentina)*, (Lombroso, 1908). Este libro relata las visitas de Gina a las cárceles y manicomios americanos, realizadas mientras acompañaba al marido a una serie de conferencias por el cono Sur. En Argentina la obra de C. Lombroso era de estudio obligado en la universidad, y tanto él como Ferrero y Gina gozaban de gran renombre.

Los Ferrero-Lombroso tuvieron también, años más tarde, cierta repercusión en los círculos intelectuales españoles. José Campo Moreno tradujo del francés un ensayo de Guglielmo Ferrero titulado *El fin de las aventuras Guerra y Paz*, publicado en Madrid por Alianza en 1932. Mientras que de Gina se publicaron dos títulos, el primero *Alma de mujer: reflexiones,* publicado por la editorial Sempere de Valencia en 1926 con introducción de Lagerwald de Gadolin y traducción de Rafael Cansinos Assens;[2] y el segundo titulado *La tragedia del progreso*, aparecido en Madrid, Aguilar en 1932 con prólogo de Guglielmo Ferrero y traducción de Salvador Cremades.

[2] Ese mismo año en el catálogo de la Editorial Sempere se anunció otra obra de Gina Lombroso: *La mujer ante la vida* (*La donna nella vita: riflessioni e deduzioni*, Bologna,1923); pero no se ha verificado su publicación por lo que se sospecha que no llegó a producirse.



Gina F. Lombroso a los 30 años (Dolza, 1990: il. n. 11)

II. FLORENCIA Y LA RESISTENCIA AL FASCISMO

En 1909 murió Cesare Lombroso y en 1916 la familia Ferrero decidió abandonar Turín y lo que este ambiente representaba para Gina (tanto por la vinculación con la obra paterna, como por el ambiente liberal y europeísta), para seguir a Guglielmo a la ciudad de Florencia, donde había sido nominado para la cátedra universitaria de historia en 1910.

A pesar del desplazamiento de Turín a Florencia, la vinculación con el ambiente europeísta turinés nunca se interrumpió para los Ferrero. Gracias a la amistad con Piero Gobetti, estuvieron especialmente unidos a una de las revistas fundadas por él, *Il Baretti.* Esta publicación pretendía incitar a los intelectuales y la burguesía culta italiana a posicionarse contra cualquier tipo de provincialismo o nacionalismo. Sus colaboradores, valiéndose de relaciones con Europa, impulsaron la correspondencia entre humanismo y formación científica internacional.

Entretanto, la Toscana no los había acogido con los brazos abiertos. La escuela Lombrosiana había sido objeto de polémicas ya en tiempos de *El Leonardo*, cuando Papini y Prezzolini publicaron ácidas recensiones tanto de la antropología criminal de Cesare Lombroso, como de *I vantaggi della degenerazione* de Gina.[3] En 1905 Papini

[3] Ambas recensiones se publicaron en el *Leonardo* en 1904. Posteriomente en la revista turinesa *Il campo*, una nota anónima (tras la cual probablemente estaba la pluma de Gina o Guglielmo Ferrero), respondía duramente al ataque hacia C. Lombroso: "[...] Questo cenacolo del *Leonardo* mi ha tutta l'aria di una piccola, inoffensiva camorra, dove due o tre capoccia sfruttano una mediocre popolarità filosofico-libraia

tuvo ocasión de conocer personalmente a Cesare Lombroso, durante un congreso de psiquiatría; el encuentro, bastante tirante, fue descrito por Papini en su artículo *Lombroso in Toscana* en los siguientes términos:

> Egli aveva visto -perché era uomo di vasta e varia curiosità - alcuni numeri del *Leonardo* e del *Regno* e volle conoscermi. Era basso e bolso, con una pancetta orgogliosa, gli occhi un poco sporgenti ma sempre vivaci dietro i grossi occhiali. Mi squadrò con sguardo inquisitore, come doveva fare quando esaminava un grassatore o uno stupratore, e poi mi disse: "È inutile che tentate, a Firenze, di farvi inanzi a colpi di polemiche e di stampralerie. La Toscana ha dato una messe ricchissima d'ingegni per tre o quattro secoli e ormai non può più produrre uomini superiori. Ogni razza è come un campo che, quando ha fruttato troppo, si impoverisce e non può dare più nulla di buono". Io rimasi trasecolato di tanto semplicismo "scientifico" e ribattei che il mio campo s'era riposato per un paio di secoli e ora avrebbe potuto preparare delle sorprese. (Papini, 1948: 896).[4]

Es fácil imaginar que las polémicas entre los Lombroso y los ambientes literarios florentinos encontraron terreno abonado en el activismo feminista de Gina, como demuestra una carta de Giulotti a Papini, donde se describe, con sarcasmo y malévola complicidad una cena en casa Ferrero:

> Giovedì scorso fui a cena da Guglielmo Ferrero [...] L'impresione che mi fece Ferrero fu buona, potrei dire quasi ottima. [...] Certo è un uomo che vede chiaro e profondo e pensa robustamente. Ma ahimé, quella povera *lombrosa* di sua moglie!! Dovei trangugiarmela per educazione, come i suoi *pomodori crudi*!!! che mi furon serviti come principio di tavola!!!! (Giulotti, 1984: 111).

No obstante la hostilidad circostante, durante los años florentinos Gina continuó redactando ensayos y libelos en favor de la libertad femenina, como: *Il pro e il contro. Riflessioni sul voto alle donne* o *Il voto alle donne e i suoi pericoli* (1919), manteniendo una consistente labor de difusión cultural y educación para la mujer a través su intensa actividad periodística. Partició como conferenciante en la sociedad florentina del Lyceum, que a imitación de la londinense, programaba actividades culturales para

---

e con le loro bravate da Don Chisciotte e da Sparafucile fanno un po' la parte di spaventa-passeri negli orti spirituali del bello italao regno" *Il campo*, 58, (1905).

[4] En 1910 con ocasión de la llegada a Florencia de Guglielmo Ferrero como catedrático de historia, Papini y Prezzolini volvieron a escribir sendos artículos en su contra en la tribuna de *La Voce* ("Per la catedra a Guglielmo Ferrero", *La Voce*, II, 25, (2 jun. 1910), pp. 332-333; Idem, *La Voce*, II, 26 (9 jun. 1910), pp. 337-338. Papini no parece haber olvidado a C. Lombroso muchos años después, cuando lo menciona despectivamente en *Gog*, en el capítulo "Le idee di Benrubi" (Papini, 2003: 74).

mujeres. Ya en 1917, junto a Amelia Rosselli[5] y Olga Monsani, Gina funda la *Associazione Divulgatrice Donne Italiane* (ADDI), impulsando la publicación de libros sobre cuestiones sociales y políticas, con el objetivo declarado de: *"Indurre la donna italiana a prender parte allo sviluppo scientifico, sociale, politico, filosofico del paese."* (Archivio Roselli, 2013). Entre los volúmenes propuestos por la Asociación destacan dos nuevas ediciones de Giuseppe Mazzini: *La misione dell'Italia e altri scritti* y *Doveri dell'uomo*, ambos publicados en1919 en coincidencia con necesidad de rehabilitar los valores morales del risorgimento.

También en 1917 la autora publicará en dicha sede su obra más famosa: *L'anima della donna*, la cual posteriormente aumentará (con los anexos *Le conseguenze dell'altruismo, Intelligenza ed amore* y otros capítulos) y merecerá numerosas reediciones con multitud de traducciones en el extranjero.[6] La cuestión central de sus teorías será el denominado "alter-centrismo" de la mujer: se trata de un altruismo innato en la biología femenina y vinculado a la función de la maternidad. Según esta teoría, la posición jerárquicamente inferior de la mujer, mantenida tristemente hasta el presente, se debe a una malinterpretación de su función de complementariedad con el sexo masculino.

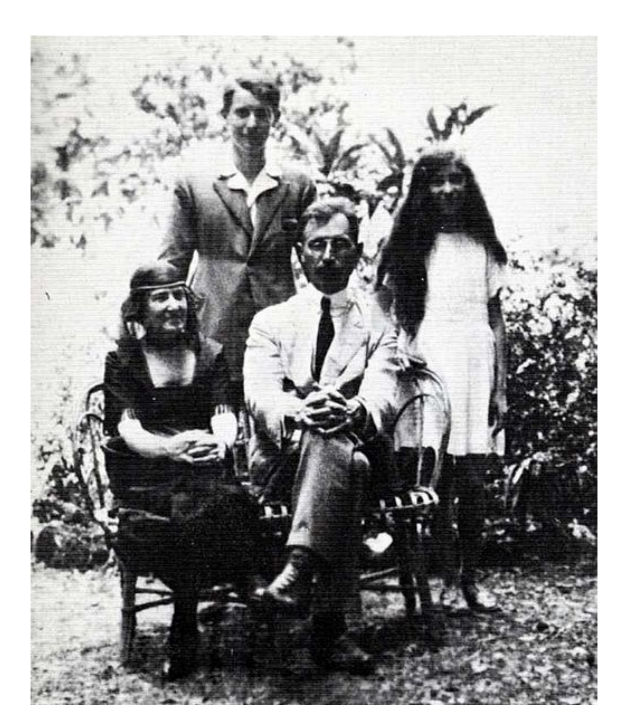
En 1923 publica *La donna nella vita,* una articulada reflexión sobre las funciones de la mujer en la sociedad actual. Prosigue analizando la cuestión femenina en otros tres libros: *Anime di donne. Vite vere* (1925) - luego continuado en *Nuove vite di donna* (1929) y *La donna nella società attuale* (1927). En los dos primeros títulos citados, Gina presenta una serie de autobiografías verídicas de mujeres de su tiempo, idea que tuvo una gran éxito, debido a la unión de la óptica científica y sociológica mediante una escritura memorialistica original. En el último texto mencionado, la autora afronta el debate sobre la desilusión ante el progreso, tema que desarrollará

[5] La familia Roselli estuvo estrechamente vinculada a los Ferrero. Además de compartir las actividades de la ADDI, eran habituales en las tertulias literarias de ambas familias. Los hijos, Carlo y Nello Roselli, fueron compañeros en la universidad de Florencia de Leo Ferrero y sufrieron juntos los sucesos contra el profesor G. Salvemini, que había dirigido una tesis sobre el último Mazzini a Nello; juntos habían fundado el periódico clandestino *Non mollare*, era también director de *L'Unità* y fue acusado de traición en 1925. En 1937 Carlo y Nello fueron asesinados por mandato de Mussolini, debido a las acciones del movimiento *Giustizia e Libertad*, que habían fundado en el exilio francés. Pocos meses antes, el 13 de noviembre de 1936, Carlo Roselli había pronunciado un discurso en la radio de Barcelona, titulado *Oggi Spagna, domani l'Italia*, donde exhortaba a los italianos voluntarios en la guerra de España a intervenir contra el gobierno fascista.

[6] En España se tradujo la primera versión, como ya se ha citado antes. Entre las traducciones extranjeras, hubo algunas a lenguas minoritarias, como el sueco y el japonés, lo cual demuestra su larga difusión.

sucesivamente en: *Le tragedie del progresso meccanico* (1930) y que estará presente hasta sus últimos escritos en el exilio.

También Guglielmo Ferrero publicó durante esos años sus principales títulos, algunos de ellos con ayuda de Gina en la tarea común de oposición al totalitarismo imperante, como reconocerá en la introducción a *Gli ultimi barbari. Liberazione* (G. Ferrero, 1935) : "Mi volto oggi e guardo laggiù, nella valle del tempo ... La nostra vita è stata uno sforzo comune, tu lavorando nel tuo settore ed io nel mio, per trasformare, chiarire e precisare questi confusi sentimenti, per estrarne delle certezze che potessero aiutare noi e gli altri a vedere più chiaro nei nostri tempi." (Babini, 2007:104).



Gina con su marido e hijos, Florencia 1921 (Dolza, 1990: il.n.12)

Los Ferrero pronto se convirtieron en una de las familias más prestigiosas en la vida cultural italiana del momento, como prueba la vasta correspondencia con los principales intelectuales y políticos del primer cuarto de siglo, testimoniada por unos 1200 destinatarios de las 24 cajas de cartas, clasificadas en el Fondo Gina Ferrero Lombroso por Ilaria Balzanti (Balzanti, 2008). Algunas de las figuras más destacadas entre sus corresponsales fueron: Helen Abraham, Sibilla Aleramo,Giovanni Ansaldo, Silvio Benco, Leonardo Bistolfi, Giuseppe Antonio Borgese, Alberto Carocci, Mario Castelnuovo Tedesco, Eleonora Duse, Enrico Ferri, Giustino Fortunato, Arcangelo Ghisleri, Piero Jahier, Anna Kuliscioff, Jack La Bolina (Vittorio Augusto Vecchi), Ugo La Malfa, Arrigo e Fillide Levasti, Olindo Malagodi, Olga Monsani, Enrico Morselli,

Gaetano Mosca, Ada Negri, Laura Orvieto, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Giuseppe Ravegnani, Niccolò Rodolico, Amelia Rosselli senior, Francesco Ruffini, Luigi Salvatorelli, Gaetano Salvemini, Carlo Sforza, Luigi Sturzo, Lina Trigona, Lina Waterfield y sus colaboradores Egidio Reale e Ignazio Silone.

Por otra parte, la vasta red de relaciones de los Ferrero Lombroso con literatos, políticos y pensadores de influencia afianzó los lazos de amistad y cooperación con algunas de las editoriales liberales más importantes de Italia y el extranjero, como Bocca, Treves, Zanichelli, Bemporad, Payot y Rieder. Sus ediciones formaban parte de un programa integral para regenerar el sistema educativo italiano, entonces manipulado por la retórica partidista y el provincialismo. Era urgente rescribir los manuales universitarios, rehabilitar la cultura clásica y revisar los errores históricos para educar a la sociedad moderna según los valores democráticos. Pero sus convicciones liberales fueron objeto de censura por parte del gobierno.

Gugliemo Ferrero en 1924 había firmado el manifiesto para la creación de la *Unione nazionale delle forze liberali e democratiche*; movimiento defensor del Estado democrático que él mismo dirigiría hasta su disolución junto a algunas de las grandes figuras políticas de la izquierda italiana: Mario Berlinguer, Roberto Bencivenga, Ugo la Malfa y Mario Vinciguerra. En 1925 fue requisado uno de sus libros y le fue impedido colaborar con los periódicos italianos habituales, entre los que destacaba *Il Secolo* de Milán. Es entonces cuando la familia se traslada a una casa en el campo, l'Ulivello, aislándose definitivamente de la vida cultural florentina.

Desde 1926 a 1929 resistieron amenazas e injerencias de la policía, relatadas en el diario del hijo Leo, *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, editado posteriormente por Gina. El texto describe las tribulaciones de sus padres por mantener las relaciones epistolares con el exterior; a la vez que sus íntimas reflexiones sobre el destino de un país cuyos literatos se demuestran incapaces de oponerse al totalitarismo. Con cierto sentimiento de culpabilidad, por su adscripción a una *elite* de intelectuales bien relacionados con los círculos extranjeros de mayor prestigio, se considera a sí mismo un "privilegiado" a pesar de estar privado de la libertad. Ello se debe primeramente a la consideración especial de los fascistas hacia su familia, pero también a su propia resistencia moral, consecuencia de una educación escogida, de la que Leo es profundamente grato en toda la obra.

Según explica Gina Lombroso en la introducción al diario, los supuestos privilegios de su familia se explican por la posición independiente con respecto a los

partidos políticos y las instituciones públicas. Guglielmo Ferrero no dependía de un sueldo en la universidad o en alguna sociedad científica italiana, no era deudor de condecoraciones o premios oficiales, como tantos otros escritores del tiempo; sus recursos provenían exclusivamente de las publicaciones en revistas extranjeras, francesas o americanas, ya que los contactos con los periódicos nacionales se habían interrumpido en los últimos meses. Ninguno de ellos había militado en ningún partido, aunque, como se ha visto, eran abiertamente antifascistas y tenían amistad con importantes personalidades socialistas y comunistas; incluso César Lombroso había militado en el PSI y había sido diputado. Por su parte, Leo también había asimilado con entusiasmo los ideales de Giuseppe Mazzini, y defendía con firmeza la conciliación social y los principios cercanos al humanismo integral, no obstante, su sensibilidad artística le impidió una intervención directa en política.

En la casa del Ulivello, la familia presenció con repugnancia la tolerancia de los vecinos frente a los abusos de la policía. La propia cocinera y el guarda de su casa se convirtieron en espías, los cuales sin comprender el alcance de su ignorancia, daban noticia de cada uno de los movimientos de la familia. En la Universidad de Florencia, las hostilidades contra los estudiantes apolíticos o antifascistas obligó a Leo a renunciar a la asistencia a clases. Por tanto se recluyeron en casa e iniciaron los trámites para obtener el pasaporte, mientras Roma negaba la salida al extranjero de todas las personalidades disidentes. La presión de la policía y los *fasci de combattimento* contra la familia, como contra todos los intelectuales no afiliados al régimen, se recrudeció especialmente tras el supuesto atentado contra Mussolini, ocurrido en Bolonia el 31 de octubre de 1926.[7] El diario de Leo registra los acontecimientos políticos más importantes de ese periodo, con detalles de las consecuencias directas sobre la vida de su familia y amigos más cercanos, a quienes se les deniega reiteradamente el pasaporte, al tiempo que reciben amenazas y abusos.

La presencia de espías dentro de casa, así como la violación de la misma por parte de los gendarmes que se colaban cada noche en el jardín de los Ferrero para averiguar posibles planes de evasión, contrasta con la perspectiva de los intelectuales extranjeros, los cuales eran la única esperanza para la elite liberal europeísta. El dictador

[7] Como se recordará, Mussolini sufrió en 1926 tres atentados, el de Bolonia fue el más trágico: en el transcurso de un acto público un muchacho de 15 años, llamado Zamboni, disparó contra el jefe del Estado; aunque Mussolini salió ileso, el chico fue abatido *in situ* ante la multitud. Zamboni murió con más de 14 puñaladas y signos de estrangulamiento, antes de que la muchedumbre advirtiera que se trataba de un adolescente.

(jamás nombrado en el diario por su nombre) muestra con ellos su cara más amable, no interviene sus cuentas bancarias, ni estorba sus desplazamientos por Italia. Leo criticará en las páginas del diario la ceguera interesada de los residentes extranjeros en Florencia y Roma. La represión sufrida maduró en el autor el pensamiento ético político que marcó su breve trayectoria literaria. Leo denuncia la cobardía de aquellos escritores (omite delicadamente indicar sus nombres) que aún conscientes de los atropellos del gobierno, se acomodan en sus privilegios sin protestar. En su opinión este será el mayor problema para la regeneración social italiana. Por otra parte, es necesario que fuera del país se conozca el alcance de la situación, para que intelectuales menos acomodaticios que los turistas culturales del *grand tour* conozcan los peligros de la estupidez en una sociedad manipulada por una minoría fanática (Hernández González, 2013a).

El diario contiene también abundantes notas para la redacción de una obra de teatro, finalmente titulada *Angelica,* que la compañía Pitoëff llevó a escena en París en 1936 y que fue traducida al español por Rivas Cherif y llevada a escena en Argentina por la compañía de Margarita Xirgu en 1937 (Hernández González, 2013b). Los apuntes del drama conforman el apéndice del diario, junto a dos cartas donde Leo describe la emoción que lo embarga en esos meses, una en francés en el *incipit*, otra en italiano a Nello Roselli como colofón, que completan el texto diarístico editado por Gina Lombroso.

## III. EL EXILIO EN SUIZA

Apenas instalada en Ginebra, a partir de 1930, recomienza la actividad de Gina Ferrero como editora de autores italianos en el exilio, inicialmente a través de la Tipografia Luganese, transformada en 1936 junto a Ignazio Silone y Egidio Reale en Nuove Edizioni di Capolago (Castagnola, 2003). Los tres fundadores de la nueva editora, simpatizantes del *Movimento Federalista Europeo*, pretendían publicar, con independencia de los partidos políticos, a los autores italianos dispersos y hasta entonces obligados a escribir en lengua extranjera, cuyas obras habían sido prohibidas por la censura fascista. Silone escribió con respecto al empeño político de la editorial: "Una delle poche iniziative intese ad impegnare in un lavoro comune le poche forze dell'antifascismo democratico italiano dislocate nei vari cantoni della Svizzera." (Silone, 1961: 151).[8] El nombre de la editorial era una referencia a la antigua casa Capolago

[8] Una perspectiva complementaria sobre la tarea afrontada por esta editorial puede verse en el trabajo de Elisa Signori, "Ignazio Silone editore dell'esilio", en *Ignazio Silone e la Svizzera* (Signori, 1994).

surgida en el exilio durante la época del Risorgimento italiano, donde habían sido difundidas las obras de Mazzini, Giobertti y Cattaneo, los principales ideólogos de la República unida. La revalorización de la figura de Giuseppe Mazzini continuaba siendo esencial para Gina y su círculo, bien por su papel político en la proceso de reunificación Italiana, bien por sus teorías literarias sobre la función social del arte. De matriz mazziniana era la convicción, compartida por buena parte de los exiliados italianos en Suiza y Francia, de que la literatura debe estar vinculada a la vida social y política de la nación, puesto que la obra estética responde a unos valores éticos y educativos. El poeta moderno y cosmopolita sería aquel comprometido con la sociedad civil, e intérprete del espíritu de su tiempo.

En esta editorial semiclandestina aparecieron algunas de las obras más relevantes de la oposición régimen de Mussolini, destinadas a fortalecer el pensamiento democrático y a despertar de su neutralidad frente al fascismo a la comunidad internacional, con el fin de salvar Europa del rodillo totalitarista. Entre los títulos aparecidos se encuentran destacadas referencias de la literatura partisana. En su catálogo circularon entre otros textos: de Carlo Sforza, *Gli Stati Uniti d'Europa* (1930), *Mazzini* (1931) y *I costruttori dell'Europa moderna* (1937); de Gaetano Salvemini, *Mussolini diplomate* (1937); de Ignazio Silone, *Pane e vino* (1937) y *Il seme sotto la neve* (1942); de Randolfo Pacciardi, *Il Battaglione Garibali, Volontari italiani nella Spagna repubblicana* (1938); de Giuseppe Antonio Borgese, *Goliath. Marcia del fascismo* -cuya edición fue interrumpida por falta de fondos. Además vieron la luz los últimos apuntes de Guglielmo Ferrero, *Gli ultimi anni barbari. Liberazione* (1936) y *Diálogos con Guglielmo Ferrero* (1939) y gran parte de la obra póstuma de Leo Ferrero, cuidadosamente editada por Gina.

En su útlimo ensayo independiente *Le retour à la prosperità* (1933), Gina retoma la problemática que enfrenta al hombre y la máquina, reflexionando sobre el desarrollo industrial desde una perspectiva sociológica, para poner en crisis la fe en un progreso indefinido, según había asumido la ciencia positivista de la que ella era heredera.

Ese mismo año muere en México en un accidente de coche el primogénito, el escritor Leo Ferrero, cuando tenía apenas 30 años. La tragedia dio un giro a la vida de

los Ferrero. Leo ya poseía cierta fama en París[9] y en Argentina, donde colaboraba estrechamente con la revista de Victoria Ocampo, *Sur*. Sus reflexiones a cerca del destino moral europeo y de la amenaza bélica lo convirtieron en una voz premonitoria para los intelectuales disidentes. Sus padres dedicaron sus últimos esfuerzos a publicar los manuscritos inéditos del joven y difundir su obra en el extranjero.

En esta tarea Gina recopiló los diarios ya mencionados, así como las poesías y una novela inconclusa *Désespoirs* (1937), mientras que Guglielmo editaba el teatro y los ensayos. En el segundo aniversario del accidente Gina publicó una biografia parcial de Leo: *Lo sboccio di una vita: note su Leo Ferrero Lombroso dalla nascita ai venti anni* (1935). En la selección y los prólogos a las obras del hijo se manifiesta, junto a un respeto reverencial por la escritura del joven, el rigor y la exactitud filológica aprendida desde su juventud.

En 1940 Guglielmo Ferrero, descorazonado ante la entrada de Hitler en París, intentó el suicidio, muriendo como consecuencia de las lesiones dos años después. Al año siguiente Gina escribió el último libro dedicado a Leo: *L'oeuvre de Leo Ferrero à travers la critique* (1943), manteniendo hasta sus últimos días (marzo 1944) la lucha contra la barbarie política y el olvido de los suyos.

IV. PRINCIPALES OBRAS DE GINA FERRERO LOMBROSO

He aquí las principales obras de Gina Ferrero Lombroso, interrumpidas en 1930 debido al exilio en Suiza:

*Sulle condizioni sociali economiche degli operai di un sobborgo di Torino*, en «Riforma sociale»,1896.

*I coefficienti della vittoria negli scioperi*, en «Critica sociale», 1897.

*Sulle cause e sui rimedi dell'analfabetismo sociale*, en «Riforma sociale », 1898.

*I vantaggi della degenerazione*, Turín, Bocca, 1904.

*Cesare Lombroso. Appunti sulla vita. Le opere* (en colaboración con Paola Lombroso), Turín, Bocca, 1906.

*Nell'America Meridionale (Brasile-Uruguay-Argentina)*, Milán, Treves, 1908.

*Riflessioni sulla vita. L'anima della donna*. Libro I: *La tragica posizione della donna*, Florencia, Addi, 1917.

[9] En Francia se dio a conocer con un libro titulado *Leonardo Da Vinci ou l'ouvre d'art*, introducido por Paul Valéry (Paris, Kra, 1929). Ese mismo año se había exiliado en el país y continuó redactando sus obras en francés: ensayos, teatro y el esbozo de una novela.

*Riflessioni sulla vita. L'anima della donna*. Libro II: *Le conseguenze dell'altruismo*, Florencia, Addi, 1918.

*Il voto alle donne e i suoi pericoli,* Florencia, Associazione divulgatrice donne italiane, 1919.

*L'anima della donna*, I ed. Zanichelli, Bologna, 1920; II ed. Zanichelli, Bolonia, 1921; III ed.: en II volúmenes; 1. *Gli enigmi più oscuri*, 2. *Intelligenza ed amore*, Bolonia, Zanichelli, 1926.

*Cesare Lombroso. Storia della vita e delle opere narrata dalla figlia*, I ed. Bocca, Torino, 1915; II ed. Bolonia, Zanichelli, 1921.

*La donna nella vita. Riflessioni e deduzioni*, Bolonia, Zanichelli, 1923.

*Anime di donna. Vite vere*, Bolonia, Zanichelli, 1925.

*La donna nella società attuale*, Bolonia, Zanichelli, 1927.

*Nuove vite di donna*. *Autobiografie raccolte da Gina Lombroso*, Bolonia, Zanicchelli, 1929.

*Le tragedie del progresso meccanico*, Turín, Bocca, 1930.

A partir de 1930, la autora se concentra en la tarea de edición de autores italianos censurados, así como a la publicación de la obra del hijo fallecido, Leo Ferrero. Estos son los títulos principales:

*Le retour à la prosperité. Les erreurs du passé et les tâches de l'avenir*, París, Payot,1933.

*Lo sboccio di una vita : note su Leo Ferrero Lombroso dalla nascita ai venti anni***,** Ginebra, C. Frassinelli, 1935. Traducido en español: *El despuntar de una vida: notas sobre Leo Ferrero Lombroso desde su nacimiento hasta los veinte años*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940.

*L'oeuvre de Leo Ferrero à travers la critique*, Ginebra, P. E. Grivet, 1943.

Ediciones de la obra de Leo Ferrero:

Ferrero, L., *Désespoirs, poèmes en prose, prieres, pensees*, G. Lombroso (ed.), Paris, Rieder, 1937.

Ferrero, L., *La catena degli anni*: *poesie e pensieri fra i venti e ventinove anni.* Lugano, Nuove edizioni di Capolago, 1939.

Ferrero, L.*, Meditazioni sull´Italia, letteratura e politica (con prefazione del conte Carlo Sforza),* Lugano, Nuove edizione Capolago, 1939.

Ferrero, L., *Appunti sul metodo della Divina Commedia, del dramma, del- l'arte classica e decadente*, Lugano, Nuove edizioni Capolago, 1940.

Ferrero, L., *Quand les hommes rêvent,* (Gina Lombroso ed.), Ginebra, Prèsence, 1942.

Ediciones de la obra de Leo Ferrero en colaboración con Guglielmo Ferrero:

Ferrero, L., *Angelica: dramma satirico***.** Lugano, Nuove Edizioni di Capolago, 1937.

Ferrero, L., *Il segreto dell'Inghilterra* (introd. di Guglielmo Ferrero), Roma, Edizione delle Catacombe, 1944.

Ferrero, G., *Angelica a travers le monde, Jugements sur la pièce avant sa représentation*. Paris, Rieder, 1937.

BIBLIOGRAFÍA

Archivio della famiglia Roselli. Internet 30-06-13. http://www.archiviorosselli.it/

Babini, V.P., "Maria Montessori e Gina Lombroso. Due risposte femminili al problema della degenerazione", *Scienza a due voci*, Florencia, Olschki, 2006, pp. 183-215.

Babini, V.P., "In the Name of Father. Gina and Cesare Lombroso", *More than Pupils. Italian Women in Science at the Turn of the 20th Century*, V.P. Babini, R. Simili (eds.), Florencia, Olschki, 2007.

Balzanti, I., *Riordinamento del Fondo Gina Lombroso Ferrero. Inventario del carteggio*, tesis de licenciatura, Università degli studi di Firenze, a.a. 2007-2008.

Biagioli, B. Il Fondo Gina Lombroso Ferrero, censimento. Internet 30-06-2013. http://archivistorici.comune.fi.it/easyweb/viex/

Calloni, M., Gina Lombroso, Enciclopedia delle Donne. Internet 30-06-13. http://www.enciclopediadelledonne.it/

Calloni, M.-Cedroni, L., *Politica e affetti familiari. Lettere di Amelia, Carlo e Nello Rosselli a Guglielmo, Leo e Nina Ferrero e Gina Lombroso Ferrero (1917-1943)*, Milán, Feltrinelli, 1997.

Calloni, M., "Gina Lombroso tra scienza, impegno civile e vita familiare (Pavia 1872-Ginevra 1944)", L.Cedroni (ed.), *Nuovi studi su Guglielmo Ferrero*, Roma, Aracne, 1999, pp. 273-294.

Calloni, M., *(Auto)biografie di intellettuali ebree italiane: Amelia Rosselli, Laura Orvieto e Gina Lombroso*, Cagliari, CUEC, 2003.

Castagnola, R., "Le Nuove Edizioni di Capolago", en *Per una comune civiltà letteraria. Rapporti culturali fra Italia e Svizzera negli anni '40, Atti del Convegno di Studi, Ascona, 14-15 ottobre 2002*, Florencia, Franco Cesati Editore, 2003, pp. 126-138.

Castagnola, R., "Una vita nell'ombra: Gina Lombroso Ferrero", en *Spiriti liberi in Svizzera*, *La presenza di fuorusciti italiani nella Confederazione negli anni del fascismo e del nazismo (1922-1945)* Florencia, Franco Cesati Editore, 2006, pp. 51-66.

Colaci, A.M., *Il modello femminile in Gina Lombroso*, Lecce, Pensa Multimedia, 2006.

Dolza, D., *Essere figlie di Lombroso. Due donne intellettuali tra '800 e '900*, Milán, Franco Angeli, 1990.

Giulotti, D.- Papini, G., *Carteggio, 1913-1927*, vol I, N. Vian (ed.), Roma, Edizioni Storia della Letteratura, 1984.

Ferrero, G., *Gli ultimi barbari. Liberazione*, Lugano, Edizioni Capolago, 1936.

Frigessi, D., *Cesare Lombroso*, Turín, Einaudi, 2003.

Kuliscioff, A.-Turati, T., Carteggio. 1898-1899, La crisi di fine secolo, raccolto da Alessandro Schiavi, F. Pedone (ed.), Turín, Einaudi, 1977.

Lombroso, C.- Ferrero, G., *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Turín, Roma, L. Roux e C., 1893.

Luciano, E.- Roero, C. S., *Numeri, atomi e alambicchi. Donne e scienza in Piemonte dal 1840 al 1960. Parte I,* Turín, Centro studi e documentazione pensiero femminile, 2008, pp. 32-40.

Hernández González, M.B., "El diario de un privilegiado durante el fascismo: Leo Ferrero", Zibaldone, estudios italianos, I, 2 (2013), pp. 17-25.

Hernández González, M.B., "*Angelica,* el teatro en libertad de Leo Ferrero", *Anales de Filología Francesa*, 21, (2013).

Papini, G., "Lombroso e la Toscana", *Passato remoto 1885-1914*, Florencia, L'Arco, 1948, pp. 896-897.

Papini, G., *Gog*, Florencia, Giunti, 2003.

Patuelli, F., Gina Lombroso Ferrero. Scienza a due voci. Internet: 30-06-2013. http://scienzaa2voci.unibo.it/

Signori, E., "Ignazio Silone editore dell'esilio", en *Ignazio Silone e la Svizzera, Symposium tenuto a Lugano l'8 novembre 1993*, I Quaderni della Associazione Carlo Cattaneo 31-32, (1994), pp. 79-96.

Silone, I., "Le «Nuove edizioni di Capolago» e gli anni di guerra", en *Egidio Reale e il suo tempo*, Florencia, La Nuova Italia, 1961, pp. 149-168.

Villa, R., *Il deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Milán, Franco Angeli, 1985.

# DIOS, MADRE TODOPODEROSA: LA TEOLOGÍA FEMINISTA DE JULIANA DE NORWICH

*María Elena Jaime de Pablos*
*Universidad de Almería*

ABSTRACTS
En una época, la Edad Media, en la que las mujeres tienen prohibido alzar su voz en el espacio de lo sagrado, Juliana de Norwich, inglesa versada en fuentes bíblicas y patrísticas, se atreve a escribir en lengua vernácula *Revelations of Divine Love*, un libro en el que recoge revelaciones divinas que le han sido transmitidas a través de experiencias místicas. En este estudio me propongo ahondar en aquellas revelaciones que contrastan con lo establecido por el clero medieval en materia de género, mensajes que implican un rechazo a la regla de escisión carne-espíritu (en virtud de la cual se asocia el mal con el cuerpo y con la feminidad) u ofrecen una concepción de la Trinidad al margen de la ortodoxia católica, en la que Dios y Cristo se configuran a través de imágenes maternales.

In times, Middle Ages, when women were not allowed to speak about religious matters, Julian of Norwich, an English woman versed in biblical and patristic literature, dares to write *Revelations of Divine Love*. These manuscripts contain the divine revelations she has received through mystical experiences. In this work, I aim at analysing those revelations which undermine Medieval Church's beliefs in relation to gender, messages that imply the rejection of body-soul dualism (by which evil is associated both to bodies and to women) or else offer a non-orthodox conception of the Trinity, where maternal images are employed to describe God and Christ.

KEYWORDS
Juliana de Norwich, teología feminista, Dios, Cristo, misticismo.
Julian of Norwich, feminist theology, God, Christ, mysticism.

## 1.- INTRODUCCIÓN:

En la Edad media, la literatura inglesa dominante la constituían textos de carácter teológico producidos por clérigos y monjes que optaban por el latín como lengua de expresión. Estos textos reflejaban la filosofía misógina del entorno en el que se producían que, en palabras de Christopher Abbott, es: "the post-Aquinas scholastic world, with its gender-theory derived from Aristotle, coupled with a neo-Platonist/Augustinian setting of reason-as-masculine above sensuality-as-feminine" (Abbott, 1999: 126).

En este contexto, pocas mujeres son las que, violando las leyes que imponían el silencio femenino, se atrevieron, en un acto de desobediencia de género, a emular a sus congéneres masculinos cogiendo la pluma para escribir obras que expresasen su

religiosidad, sus conocimientos teológicos, sus experiencias místicas, sus reflexiones en torno a la divinidad, sus oraciones, etc. Son, por lo general, religiosas que gozaron de una educación privilegiada[1]. Destacan entre ellas: Clara de Asís, Brígida de Suecia, Catalina de Siena o la propia Juliana de Norwich. Aunque algunas de estas religiosas alcanzaran cierto éxito con sus escritos[2] e incluso fueran, con posterioridad, canonizadas como santas por sus actos, sus enfoques teológicos fueron con frecuencia calificados de poco ortodoxos por el poder eclesial. Este es, sin duda, el caso de Juliana de Norwich, que, con su rechazo a la regla de escisión carne-espíritu y con su peculiar configuración de Cristo y Dios a través de imágenes maternales, intentó minar algunos de los principios básicos sobre los que se cimentaba la misoginia eclesial.

Pocos son las referencias biográficas que se atesoran sobre esta mística y primera escritora en lengua inglesa[3] que se calcula nació en torno a 1343 y murió alrededor de 1416 (se desconoce incluso su nombre original). Algunos estudiosos de esta figura apuntan que pudo haber sido monja benedictina en Carrow[4] antes de recluirse en la Iglesia de San Julian, en Norwich[5], centro comercial, intelectual y religioso por excelencia de la Inglaterra de finales del Medievo.

Señala Kim M. Phillips que algunas mujeres medievales optaron, como Juliana, por ser anacoretas a fin de no ejercer el papel de "mujer consorte" (la que se decanta por el matrimonio, aunque en condiciones de inferioridad respecto del marido, para obtener ciertos beneficios: estabilidad económica, prestigio social, compañía marital, autoridad doméstica y maternidad sancionada socialmente) y disfrutar de cierto grado de autoridad, autonomía y reconocimiento público sin constituir, por ello, una amenaza al sistema patriarcal medieval (Phillis, 2008: 29). Añade Phillips que, aunque desde nuestra perspectiva actual, su opción vital pudiera parecer extraordinaria, incluso

---

[1] Por lo general, las religiosas requerían de cierta formación para ejercer como administradoras, bibliotecarias, escribas, maestras, etc. De aquí se desprende que la *Regula sanctarum virginum* de Cesareo de Arles exigiese para adquirir la condición de hermana tener la edad suficiente para leer y escribir. Excelsas en estas destrezas eran las compañeras de San Bonifacio, cuyos conocimientos en materia de literatura religiosa y sus habilidades para la producción poética fueron ampliamente reconocidas.

[2] Gracias a los cuales tenemos conocimiento de la realidad de las mujeres en la Edad Media.

[3] Los únicos datos que aportan información sobre su persona son la fecha, edad y circunstancias que se vinculan a las revelaciones que plasma en sus escritos.

[4] En la época en la que vivió Juliana de Norwich, situado en la Abadía de Carrow, cerca de la ciudad de Norwich, se encontraba un convento Benedictino, el más conocido de Inglaterra (Jantzen, 1988: 18). La teoría de que Juliana habría sido monja antes que reclusa, probablemente en la Abadía de Carrow, la formularon inicialmente dos editores de su obra, Edmund Colledge and James Walsh, los cuales fueron respaldados posteriormente por Nicholas Watson y Jacqueline Jenkins, igualmente editores de los escritos de Juliana (Phillips, 2008: 28).

[5] De cuyo nombre deriva el de la mística.

radical, no era tal para la población contemporánea. Para respaldar esta afirmación, se ampara en una cita de Ann K. Warren que apunta que las reclusas no eran consideradas ni "exóticas", ni "desviadas", ni seres "marginales" en la historia religiosa del Medievo, sino más bien todo lo contrario, representaban el estado más perfecto de vida cristiana y, por tanto, eran valoradas oradoras, intercesoras y consejeras (2008: 29).

Estimada reclusa y docta maestra, recibía la visita de numerosas personas que acudían a ella con el deseo de recibir consejos, un ilustre ejemplo es el de Margery Kempe, también mística medieval y autora de *The Book of Margery Kempe*[6]. En este libro de carácter autobiográfico, Margery expone que es el Señor quien le ruega que visite a "Dame Julian" con el propósito de que le confirme que es una persona en especial estado de gracia, cuyas revelaciones no constituyen engaño alguno. La reclusa, en un claro ejemplo de solidaridad femenina, da fe de los dones que su interlocutora dice tener y le aconseja que persevere en su actitud.

En estado de reclusión, finalizó Juliana sus *Revelations of Divine Love*. Dichas revelaciones ("showings"), en total dieciséis, se produjeron en 1373, cuando contaba con 30 años de edad, después de contemplar el crucifijo que le mostraba el sacerdote que le administraba la extremaunción en la creencia, equivocada, de que su muerte sería inminente.

## 2.- JULIANA DE NORWICH: UNA RECLUSA INSTRUIDA

Después de reflexionar sobre sus visiones hasta llegar a comprenderlas, Juliana emprendió la tarea de recogerlas en un manuscrito, que no será sino la versión corta del texto más extenso y madurado que completará veinte años más tarde. Indica Phillips que no era habitual que las reclusas escribieran y mucho menos que compusieran tratados teológicos tan originales y complejos como el de Juliana (Phillis, 2008: 29), de ahí su excepcionalidad.

La obra de Juliana, comparada con otras obras devocionales de la Edad Media inglesa de mayor difusión, como las de Richard Rolle o Walter Hilton, resulta ser mucho más sobria y precisa. En ella, la autora demuestra tener un profundo conocimiento de las fuentes bíblicas y patrísticas, y de la literatura medieval, tanto en

6 Un libro en el que da cuenta de sus enseñanzas (personas que las instruyen: teólogos, ermitaños, monjes y reclusas), sus andanzas (peregrinaciones Inglaterra y extranjero), sus procesos (acusada de hereje, lolarda, vestir blanco, predicar en público, vida poco apropiada para su sexo…) y su resistir al cambio pese a las presiones.

latín como en lengua vulgar (Leonardi & Riccardi, 2000: 1418). En esta misma línea destacan Edmund College y James Walsh que Juliana de Norwich:

> […] new the vulgate Bible before she wrote even the short text, that she had and exceptionally good education in Latin, Scripture, and liberal arts, and that she read widely, and was deeply influenced by Augustine, Gregory, and especially William of St. Thierry, as well as by English spiritual and secular writers. (In Jantzen, 1988: 16)

Según Nicholas Watson y Jacqueline Jenkins, *Revelations of Divine Love* es un tratado de teología vernácula especulativa sin precedentes (pues no se sustenta en modelos anteriores), que se concibe como una investigación de la divinidad de gran calado. Su objetivo profético es ofrecer una nueva concepción del ser humano, de la naturaleza de Dios y de la interacción de este último con el mundo (Watson & Jenkins, 2006: 3).

A pesar ser una mujer altamente instruida, capaz de expresar con claridad y contundencia sus argumentaciones teológicas, Juliana de Norwich se describe así misma como una mujer ignorante, débil y frágil, que se atreve a plasmar por escrito una serie de mensajes religiosos por dos motivos: primero, porque son revelaciones divinas y, segundo, porque la misma divinidad quiere que sean difundidos. Presenta su escritura, por tanto, no como un ejemplo de magisterio femenino, sino como un acto de obediencia sagrada. De hecho, advierte a los receptores de la misma, sus "fellow Christians", que no la llamen, ni consideren, maestra:

> […] God forbid that you should say or assume that I am a teacher, for that is not what I mean, nor did I ever mean it; for I am a woman, ignorant, weak, and frail. But I know well that I have received what I say from him who is the supreme teacher. […] Just because I am a woman, must I therefore believe that I must not tell you about the goodness of God when I saw at the same time both his goodness and his wish that it should be known? (Norwich, 1998: 10-11)

Sin duda, Juliana de Norwich se define con adjetivos que en nada reflejan la realidad, son simplemente muestras de modestia, prudencia o miedo, pues como indican Victoria Cirlot y Blanca Garí de Aguilera:

> […] el magisterio público les estaba [a las mujeres] explícitamente prohibido, y escribir acerca de Dios y en la lengua materna también era asunto delicado. Procesos como el de Margerite de Porete y su trágico final en 1311 ponían sobre aviso, mostrando lo lejos que podían llegar las

> cosas para quienes transgredían esa norma. (Cirlot y Garí de Aguilera, 2008: 241).

Por fortuna, nos han llegado todos los escritos de Juliana "la redacción larga en pocos manuscritos de mediados del s. XVII en adelante, la breve en un solo manuscrito que se remonta a 1450 ca." (Leonardi & Riccardi, 2000: 141). Si bien fueron "poco leídos en los ss. XV-XVI" (2000: 141) y prácticamente olvidados en las centurias siguientes, en el siglo XX alcanzan gran difusión en virtud, señala Margaret Ann Palliser, de la corriente de "espiritualidad"[7] que afecta tanto a cristianos como a miembros de otras denominaciones religiosas. Palliser acierta traza la recepción de *Revelations of Divine Love* en tiempos recientes en pocas líneas:

> […] at last it began to be as widely read as she apparently desired: first (from the 1920s) among Anglicans, Episcopalians, and English-speaking Catholics; then (during the 1970s) among academic medievalistst, especially in English Departments; and now among Christians of all sorts and general readers, especially those who espouse the New Age" (Palliser, 1992: 18)

## 3.- JULIANA DE NORWICH Y LA REGLA DE ESCISIÓN CARNE-ESPÍRITU

George Tavard indica que el relato bíblico del pecado original permite a los teólogos medievales identificar a la mujer con el cuerpo, especialmente a la luz del castigo que impone Dios, a través de Eva, al sexo femenino (Tavard, 1973: 17): "Multiplicaré los sufrimientos de tus embarazos; darás a luz a tus hijos con dolor. Sentirás atracción por tu marido, y él te dominará" (Génesis cap. 3, versículo 16).

Este mismo investigador, resume así la concepción misógina que dichos teólogos divulgaban en relación al cuerpo humano y su vínculo con la divinidad:

> As souls, both men and women are equally the image of God. As bodies, however, only the man is made in the image, for only he expresses in his body the power and superiority of God, the female body expressing, on the contrary, passivity and inferiority. Thus, man experiences no conflict between his soul and his body from the point of view of God's image, whereas woman is caught in a permanent squeeze between her soul –image of God– and her body, which cannot image God. (Tavard, 1973: 115)

Que el cuerpo femenino no estuviese configurado a imagen y semejanza de Dios, a diferencia del masculino, permitía a estos teólogos establecer la dualidad

[7] Margaret Ann Palliser define esta corriente como "an obstensibly non-dogmatic and experienced-based way of thinking about religión" (Palliser, 1992: 18).

hombre-espíritu y mujer-corporalidad sobre la que sustentaban la jerarquización de los sexos. Las místicas medievales contrarrestaron esta ideología misógina dualista que sacralizaba al hombre al tiempo que demonizaba a la mujer redactando escritos en los que narran encuentros con Cristo o con Dios a través del lenguaje de las pasiones, escritos en los que se ensalza el deseo carnal dentro de un marco de absoluta espiritualidad, una cita extraída de *The Book of Margery Kempe* puede servir para ilustrar este extremo, en ella la autora traslada a sus lectores las palabras que Dios le profiere como invitación para que se una a él: "you may boldly, when you are in bed, take me to you as your wedded husband, […] you can boldly take in the arms of your soul and kiss my mouth, my head and my feet as sweet as you want" (Kempe, 1985: 126).

Esta invitación divina al disfrute carnal no concuerda ni con la regla de escisión carne-espíritu, ni con la concepción del cuerpo como inferior al espíritu, ni con la percepción del sexo como actuación pecaminosa, ni con la asociación mujer/cuerpo y hombre/espíritu propugnadas por la Iglesia Católica medieval. Frente a ella igualmente parece posicionarse Juliana de Norwich cuando, lejos de rechazar el cuerpo, lo coloca en el mismo plano en el que sitúa el espíritu con aseveraciones de la naturaleza de esta: "And because of the glorious union which was thus made by God between the soul and the body, it must needs be that mankind shall be redeemed from double death" (Norwich, 1998: 132).

El cuerpo ya no es un obstáculo para acceder a Dios, sino más bien una vía de encuentro con él (unidad psicosomática). De hecho, como asegura Liz Herbert McAvoy, Juliana comienza sus meditaciones reflexionando sobre su propia corporalidad al objeto de avanzar en la comprensión de los mensajes divinos que ha recibido en las diferentes visiones (McAvoy, 2008: 176). En sus reflexiones sobre la corporalidad, ella no distingue entre cuerpos femeninos y masculinos, pues entiende que los hombres y las mujeres, al ser creados por Dios a su imagen y semejanza (*imago Dei*), participan de una misma sustancia divina.

Siguiendo esta misma lógica, estima igualmente sagrados los cuerpos abyectos, en términos kristevianos (sangrando, pariendo, defecando…), que visualiza en sus revelaciones. En palabras de Liz Herbert McAvoy:

> For Julian, even the act of defecation is a vision of God and the very waste matter the body voids itself of (like the child the mother voids herself of during childbirth) is made, like the soul in the likeness of God-

> our-Mother. This act of human abjection, therefore, offers the reader a further introit into the complex mystical theology of unity. (McAvoy, 2008: 178)

Su propio cuerpo postrado, gravemente enfermo y dolorido, es asimismo transcedente (McAvoy, 2008: 172), gracias a él logra la unión mística con Cristo que le permitirá sanar su físico y purificar su alma (el cuerpo de Cristo se torna redentor y el Juliana redimido). Señala Caroline Walker Bynum que las místicas medievales ponían especial énfasis en afirmar su redención gracias al vínculo místico con Cristo, al que consideraban "supremely physical because supremely human" (Bynum, 1991: 146).

Pero esa suprema corporalidad y humanidad de Cristo, Juliana de Norwich la configura también a través de imágenes femeninas que, por un lado, complementan las masculinizadas que propaga la Iglesia Católica y, por otro, proporcionan la posibilidad de concebir una divinidad andrógina. En este preciso sentido, Juliana llega a afirmar que aunque Dios se manifieste a sus interlocutores con forma masculina, no es un hombre: "he shows himself in a familiar way, like a man; nevertheless I saw truly that we should know and believe that the Father is not a man" (Norwich, 1998: 119)

## 4.- *REVELATIONS OF DIVINE LOVE*: LA REPRESENTACIÓN DE LA TRINIDAD A TRAVÉS DE IMÁGENES MATERNALES

Aunque en la Edad Media la Virgen María era la figura maternal por excelencia, algunos autores se aventuraron a explorar la imagen de Dios o de Jesús también como madre[8], no con el fin de celebrar la feminidad ni exaltar la condición femenina, sino más bien para apropiarse de cualidades positivas asociadas tradicionalmente al sexo femenino (Warren, 2003: 44).

Juliana de Norwich también se ayudará de metáforas maternales para ilustrar su concepción de la Trinidad, pero lo hará con un propósito diferente, a saber, mostrarla más andrógina para que pueda dar cobijo y representar al conjunto de la humanidad, y para que permita la sacralización de las dos partes que conforman al ser humano: alma y cuerpo. En ciertos fragmentos de *Revelations of Divine Love*, Juliana afirma que Dios es el Padre y Jesús la Madre de la humanidad, que el primero aporta la sustancia y el segundo la materia en la que dicha sustancia se manifiesta. La reclusa simboliza así la

[8] Caroline Walker Bynum en *Jesus as Mother* ofrece un listado de ellos, entre los que destacan Amselm, Peter Lombard, the biographer of Stephen of Muret, Bernard, William of St. Thierry, Aelred, Guerric of Igny, Isaac of Stella, Adam of Perseigne, Helinand of Froidmont, Gilbert of Hoyland, Guigo II the Carthusian, Albert the Great, Bonaventure, Aquinas, Richard Rolle o Dante (Bynum, 1984: 140).

unión entre lo masculino y lo femenino, entre el espíritu y la materia, entre el alma y el cuerpo:

> And I saw no difference between God and our essential being, it seemed to be all God, and yet my understanding took it that our essential being is in God: that is to say that God is God, and our essential being is a creation within God; for the almighty truth of the Trinity is our father, he who made us and keeps us within him; and the deep wisdom of the Trinity is our mother, in whom we are all enclosed; and the great goodness of the Trinity is our lord and in him we are enclosed and he in us. (Norwich, 1998: 130)

Teniendo en cuenta que, desde un punto de vista teológico, cada miembro de la Trinidad es igual en dignidad: "the three persons of the Trinity are all equal in themselves" (Norwich, 1998: 162), la imagen de Cristo como madre puede entenderse como una crítica a los postulados tradicionales que justifican la inferioridad ontológica de la mujer frente al hombre (Abbott, 1999: 128). Juliana ofrece, por tanto, "un paradigma con el que trascender la teología de la diferencia sexual" (Baker, 1994: 108), sustentada en gran medida (como se ha apuntado con anterioridad) en el relato del pecado original. A este mismo relato se refiere Cristo en una de las revelaciones que hace a Juliana, pero, curiosamente, para culpar a Adam, y no a Eva, de la caída de la humanidad: "And our blessed Lord […] showed me that Adam's sin was the greatest harm that ever was done, or ever shall be, until the end of the world" (Norwich, 1998: 22).

Centrándonos en la manera en la que Juliana de Norwich aborda la imagen de Cristo-Madre[9], observamos que distingue tres modalidades de maternidad para la segunda persona de la Trinidad: "madre sustancial" en tanto que los seres humanos son parte de la sustancia divina, "madre sensual" en tanto que se ha encarnado para procurar la redención humana (de ahí que Cristo represente la unión de la carne y el espíritu) y "madre misericorde" en tanto que jamás abandona a su prole en el arduo camino que conduce al re-encuentro final con el Padre. Así describe Juliana dichas modalidades:

> I understood three ways of seeing motherhood […]: the first is that he is the ground of our natural creation, the second is the taking on of our nature (and there the motherhood of grace begins), the third is the

---

[9] Respecto de este término apunta Juliana: "This fair, lovely word 'mother', it is so sweet and so tender in itself that it cannot truly be said of any but of him, and of her who is the true mother of him and everyone [Virgin Mary]. To the nature of motherhood belong tender love, wisdom and knowledge" (Norwich, 1998: 142).

> motherhood of works, and in this there is, by the same grace, an enlargement of length and breadth and of height and deepness without end, and all is his own love. (Norwich, 1998: 140)

Este Cristo que concibe como ser maternal bueno y compasivo, que ama y protege todo lo creado, este "Jesus Christ who does good for evil" (Norwich, 1998: 139) es el que permite a Juliana su optimismo característico. Es él quien trabajará denostadamente para garantizar que todos los pecados de la humanidad sean perdonados por la gracia de Dios a fin de que pueda volver al seno de la "madre en sustancia" y alcanzar, de este modo, la salvación eterna, de la cual será testigo presencial la propia Juliana: "I may make all things well, I can make all things well and I will make all things well and I shall make all things well; and you shall see for yourself that all manner of things shall be well" (Norwich, 1998: 83)

Esta cara amable y benevolente de la religión, sustentada en una Trinidad maternal, generosa, benevolente y protectora con sus hijos e hijas es la que Juliana muestra en sus escritos de modo insistente, como, por ejemplo, cuando asevera: "God showed me the very great pleasure he takes in men and women who strongly and humbly and eagerly receive the preaching and teaching of Holy Church" (Norwich, 1998: 88). Estos hombres y mujeres a los que alude la reclusa serán finalmente salvados "as though they were one soul" (Norwich, 1998: 93).

Las metáforas relativas a la gestación, parto, nutrición, cuidados, magisterio, sanación, consejo, consuelo, guía, amor, etc. que elabora para perfilar la maternidad de Cristo, le sirven igualmente para configurar la naturaleza de la primera persona de la Trinidad, un tanto andrógina en pasajes como los siguientes: "God almighty is our father by nature; and God all wisdom is our mother by nature, along with the love and goodness of the Holy Ghost; and these are all one God, one Lord" (Norwich, 1998: 137), "God is our mother as truly as he is our father" (1998: 139), "he is true father and true mother of nature" (145).

La teoría del Dios andrógino que crea hombres y mujeres, a su imagen y semejanza, sin establecer discriminaciones en relación al género, no solo fundamenta un "concepto de humanidad integral, genérico y sexualmente inclusivo (Abbott, 1999: 126), también propicia la idea de que el autoconocimiento es posible a través del conocimiento de la divinidad, de cuya sustancia participa el ser humano: "our soul is naturally rooted in God in eternal love. […] therefore, if we want knowledge of our soul

and intercourse and comunión with it, it behoves us to search in our Lord God in whom it is enclosed” (Norwich, 1998: 133)

Dicha teoría, en conjunción con otras, permite a Elizabeth Robertson etiquetar la teología de Juliana de Norwich de “radical” y, asimismo, apuntar que, leída de forma parcial o sin rigor intelectual, podía haberla colocado en situación de herejía (Robertson, 2008: 142). Esta teología radical y/o su condición sexual pudieron influir para que su memoria y su obra fuesen relegadas durante siglos. Afortunadamente, en la actualidad, su figura ocupa el lugar que le corresponde: se la considera escritora de talento comparable al de Geoffrey Chaucer (Evelyn Underhill, en Jantzen, 1988: 15), una de las grandes profetas teológicas de la historia de la Iglesia (Williams, 1979: 143) y todo un símbolo de feminismo para la comunidad cristiana (Palliser, 1992, 22).

Gran maestra, Juliana de Norwich nos enseña una sabia lección, a saber, que el amor, el deseo, el lenguaje, la escritura, lo social, lo político y lo religioso pueden (y deben) conjugarse tanto en femenino como en masculino; y que las mujeres como los hombres pueden (y deben) aspirar a alcanzar la perfección humana y divina (McAvoy, 2008: 180).

BIBLIOGRAFÍA


Abbott, Christopher, *Julian of Norwich. Authobiography and Theology* , Cambridge, D. S. Brewer, 1999.

Baker, Denise Nowarowski, *Julian of Norwich’s Showings. From Vision to Book,* Princeton, New Yersey, Princeton University Press, 1994.

Bynum, Caroline Walker, *Jesus as Mother*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984.

Bynum, Caroline Walker, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.

Cirlot, Victoria y Blanca Garí de Aguilera, *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la edad media,* Madrid, Siruela, 2008.

Jantzen, Grace M., *Julian of Norwich. Mystic and Theologian*, New York, Paulist Press, 1988 [1877].

Kempe, Margery, *The Book of Margery Kempe*, Harmondsworth, Penguin, 1985.

Leonardi, Claudio y Andrea Riccardi, dirs., “Juliana de Norwich”, *Diccionario de los Santos*, Madrid, San Pablo, 2000.

Magill, Kevin J., *Julian of Norwich. Mystic or Visionary?*, London, Routledge, 2006.

McAvoy, Liz Herbert, "'For we be double of God's making': Writing, Gender and the Body in Julian of Norwich", en *A Companion to Julian of Norwich*, Liz Herbert McAvoy, ed., Cambridge, D.S. Brewer, 2008, pp. 166-180.

Norwich, Julian of, *Revelations of Divine Love*, London, Penguin, 1998.

Palliser, Margaret Ann, *Christ, Our Mother of Mercy. Divine Mercy and Compassion in the Theology of the Shewings of Julian of Norwich*, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1992.

Phillips, Kim M., "Femininities and the Gentry in the Late Medieval East Anglia: Ways of Being", en *A Companion to Julian of Norwich*, Liz Herbert McAvoy, ed., Cambridge, D.S. Brewer, 2008, pp. 19-31.

Rivera Garretas, María-Milagros, *La diferencia sexual en la historia,* Valencia: Universitat de València, 2005.

Robertson, Elizabeth, "Julian of Norwich's 'Modernist Style' and the Creation of Audience", en *A Companion to Julian of Norwich*, Liz Herbert McAvoy, ed., Cambridge, D.S. Brewer, 2008, pp. 139-154.

Tavard, George H., *Woman in Christian Tradition*, London, University of Notre Dame Press, 1973.

Warren, Martin L., *Ascetism in the Christian transformation of self in Margery Kempe, William Thorpe, and John Rogers*, New York, The Edwin Mellen Press, 2003.

Watson, Nicholas y Jacqueline Jenkins, *The Writings of Julian of Norwich. A Vision Showed to a Devout Woman and A Revelation of Love*, Pennsylvania State University Press, 2006.

Williams, Rowan, *The Wound of Knowledge: Christian Spirituality from the New Testament to St. John of the Cross*, London, Darton, Longman & Todd, 1979.

# SANDRA CISNEROS: UNA VOZ HISPANA INÉDITA EN LOS ESTADOS UNIDOS

*Antonio Daniel Juan Rubio*
*Universidad Politécnica de Cartagena*

ABSTRACTS
Aunque en las últimas décadas han surgido diversos y numerosos estudios sobre la situación de la comunidad hispana en los Estados Unidos desde ambos lados del Atlántico, éstos se han centrado principalmente en complementar aspectos casuísticos, demográficos, evolutivos o educativos. Muy pocos de estos estudios se han centrado, en exclusiva, en la complejidad de la población hispana femenina del país, y menos aún en las escasas figuras literarias hispanas dentro del panorama intelectual estadounidense. Y precisamente ahí radica la finalidad de este artículo. Pretendemos indagar no sólo en la figura de la novelista Sandra Cisneros, sino también y substancialmente en su influencia en la literatura estadounidense actual, luchando por encontrar su propio espacio en la ficción del país, dentro del binomio de ambas culturas.

Although several and numerous studies have arisen in recent decades on the situation of the Hispanic community in the United States from both sides of the Atlantic, they have focused mainly on complementing casuistic, demographic, developmental or educational aspects. Very few of these studies have focused exclusively on the complexity of the female Hispanic population of the country, let alone in the few Hispanic literary figures within the American intellectual landscape. And precisely therein lays the purpose of this article. The main aim is to investigate not only the figure of the novelist Sandra Cisneros, but also, and substantially in her influence on the contemporary American literature, struggling to find her own space in the fiction of the country, within the pairing of both cultures.

KEYWORDS
Población hispana, escritora hispana, identidad literaria, literatura hispana en Estados Unidos, bilingüismo y biculturalismo
Hispanic population, Hispanic female writer, literary identity, Hispanic literature in the U.S., bilingualism and biculturalism

## 1. INTRODUCCIÓN

"No te he dejado. No te dejo ni una vez. ¿Y sabes por que´? Porque cuando no estás aquí, te recreo en la memoria" (Cisneros, 2003: 1). La comunidad hispana en los Estados Unidos, que en la actualidad representa la población minoritaria más grande del país, sufre de manera desproporcionada las altas tasas de pobreza y desempleo, y muchos también la falta de atención médica (Rothenberg, 2001: 366). Todos estos problemas aumentan la incidencia de la delincuencia en la población hispana y limitan

la movilidad social ascendente, aunque bien es cierto que están escalando en el espíritu empresarial y en el entramado social y cultural del país.

El caleidoscopio de la identidad latina en los Estados Unidos incluye a gentes de veinte países, diferentes grupos étnicos, religiones, con distintos acentos y que además hablan una mezcla de español, portugués e inglés. Y es en esta complejidad latina donde la escritora Sandra Cisneros, quien por cierto jamás se ha identificado a sí misma como hispana, pugna por encontrar su propia identidad.

Como escritora Sandra Cisneros vive en la complejidad del bilingüismo y el biculturalismo. Esa mezcla particular de inglés y español, en opinión del reputado intelectual mexicano en cultural latinoamericana, Ilan Stavans, se refleja en sus novelas donde utiliza un inglés muy especial, "una narrativa elaborada en una lengua pero pronunciada en otra" (Stavans, 1999: 125).

Esta herencia cultural se transmitió, posteriormente, a su ficción. Aunque trató de tener un estilo muy distintivo, a Cisneros le han interesado principalmente los estudios sobre mujeres, la sexualidad, la sociología y el binomio socio-cultural chicano vs. inglés.

Poeta y narradora, las obras de Sandra Cisneros han contribuido a construir una identidad cultural y lingüística chicana, a dar voz en definitiva, a una cultura que era, hasta recientemente, casi invisible.

El principal objetivo de este artículo es el de analizar cómo su producción literaria surge de la voluntad de explorar lo que significa habitar en la frontera, una condición que, si bien problematiza su identidad, a la vez le posibilita ver cada cultura desde la otra.

## 2. LA LITERATURA CHICANA EN LOS ESTADOS UNIDOS

La cuestión de la identidad se muestra como una cuestión compleja en la que convergen factores sociales, políticos, geográficos y lingüísticos. El reconocimiento de esta cuestión nace con el movimiento chicano cuyo origen data de la huelga masiva de los campesinos de California en 1965 auspiciada por César Chávez y Dolores Huerta, quienes denunciaban la explotación de los campesinos.

El objetivo de este movimiento era impedir la asimilación a la cultura estadounidense y la pérdida de los valores culturales absorbidos por el "melting pot" estadounidense. A causa de este hecho, en 1968 empieza a surgir una nueva disciplina en las universidades de California: los estudios chicanos.

A partir de entonces, es cuando se reconoce y valora la existencia de la comunidad chicana, aunque sólo mencionan, como denuncia la profesora de Ciencias Sociales Patricia Zavella, a las chicanas en relación a su papel doméstico, como si no fuesen trabajadoras, activistas políticas o escritoras (Zavella, 1989: 25).

En sus comienzos, la literatura chicana tiene un marcado carácter de protesta social ya que denuncia la injusticia y la desigualdad que debe afrontar la sociedad chicana con respecto a la sociedad estadounidense. Sin embargo, a partir de los años ochenta, comienza a observarse un cambio, pues aparecen las primeras escritoras chicanas quienes empiezan a escribir y a defender la situación de la mujer chicana.

Del movimiento feminista, en opinión de la investigadora chilena Cecilia Vázquez, las chicanas aprendieron que era posible expresar sus preocupaciones sociales a través de la literatura (Vázquez, 1997: 89). Las autoras chicanas más exitosas de estos años son: Gloria Anzaldúa, Ana Castillo, Sandra Cisneros, Lorna Dee Cervantes, Gina Valdés, Bernice Zamora, Denise Chávez, Lucha Capi y Alma Villanueva, entre muchas otras.

Las escritoras chicanas reexaminan, cuestionan, subvierten y refuerzan los valores de la sociedad patriarcal. Sus narrativas son manifestaciones de las luchas contra múltiples formas de opresión.

En esta nueva literatura chicana, el uso del lenguaje y la alternancia de códigos han merecido la atención de numerosos críticos y lingüistas. En la literatura chicana, la alternancia de códigos supone un rasgo distintivo ya que constituye un acto de identidad y un acto de reconocimiento y reivindicación de la identidad femenina chicana.

En la literatura chicana escrita en inglés, el continuo uso del español y de una sintaxis concreta produce un cierto efecto. Es inevitable que este tipo de literatura remita a las experiencias de la comunidad chicana y, en el caso de las obras escritas por mujeres, a la experiencia de la mujer.

Como feministas, estas autoras escriben para oponer las representaciones tradicionales del movimiento chicano. Sus obras oponen los movimientos cuyas causas no combinan el género, la raza, y la clase social. Según la profesora de la Universidad de Michigan, Aída Hurtado: “las feministas chicanas buscan exclusiones en un movimiento y disputan desde ese punto de vista” (Hurtado, 1998: 134).

En opinión de Federico Eguíluz Ortiz: “la identificación con un grupo étnico y cultural diferente al de la mayoría se sitúa como una de las causas principales de la aparición de la llamada literatura chicana” (Ortiz, 2000: 99).

Caracterizada por su intención del uso del lenguaje literario y lo temático, la literatura chicana desborda las fronteras en busca de un lector ávido de retos. Las narrativas exponen conceptos históricos y contemporáneos en pos de una fusión que manifieste un nuevo punto de vista, teniendo como premisas la lengua y la influencia de los marcadores étnicos.

Las escritoras chicanas, en su inmensa mayoría feministas, se han dado a la tarea de explorar nuevos senderos, nuevas estrategias narrativas que critiquen o reconstruyan las representaciones tradicionales de lo femenino desde una perspectiva de género, pero también de clase y de raza, planteando la necesidad de escribir una literatura de mujeres hispanas.

Así, por ejemplo, las novelas de Sandra Cisneros constituyen un muestrario de vidas, o mejor dicho, de fragmentos de vidas de niños y adultos chicanos y de su experiencia de frontera. La experiencia de frontera es, entonces, la experiencia de los límites: geográficos, culturales, sociales, ideológicos, raciales, corporales, reales e imaginarios.

Hablar de frontera, desde la frontera, implica no solamente el referente inmediato de la línea que divide a México de los Estados Unidos, sino todos aquellos factores que afectan la vida personal, familiar y comunitaria de todos quienes han tenido que emigrar pero que conservan lazos culturales, sociales y afectivos con la cultura mexicana.

Para Sandra Cisneros, como para otras autoras chicanas, escribir es contar esta experiencia vivida a flor de piel, hablar de esa identidad desde la ficción, o más bien, desde esa otra frontera que separa la realidad de la ficción, y que abre la posibilidad de experimentar y transgredir otras fronteras, en este caso las literarias.

## 3. LA FIGURA LITERARIA DE SANDRA CISNEROS

Sandra Cisneros es una importante escritora, novelista y poeta de los Estados Unidos. Es conocida mundialmente por su novela “La Casa en Mango Street” y por la novela “Caramelo”. Su innegable herencia mexicana tiene una influencia importante en su obra.

Su forma de hablar delate que su corazón se reparte a medias entre México y los Estados Unidos. Su narrativa está plagada de un español atestado de giros y expresiones en inglés. Sandra Cisneros es la última autora chicana que ha cosechado un gran éxito en los Estados Unidos con sus novelas.

Sandra Cisneros es una novelista, cuentista, ensayista y poeta estadounidense que fue de los primeros escritores hispano-americanos en lograr el éxito comercial. Sandra Cisneros es alabada por los estudiosos de la literatura y la crítica por sus obras que ayudan a llevar la perspectiva de las mujeres chicanas a la corriente principal del feminismo literario.

## 3.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE SANDRA CISNEROS

Sandra Cisneros nació en Chicago el 20 de diciembre de 1954, siendo la única mujer en una familia de siete hijos, de padre mexicano y madre mexicano-americana. Durante su niñez su familia se mudó frecuentemente, viviendo en una serie de departamentos en los barrios populares pobres del lado sureño de Chicago (South Side). Ella viajaba con frecuencia entre Chicago y México para visitar a la familia.

Cisneros se crió en una familia conflictiva y pobre y pasó su infancia en constante traslado entre Chicago y Ciudad de México. Cuando era joven, su familia logró comprar una casa que ella consideró fea y desbaratada, a pesar de haber sido una meta que la familia se había propuesto mucho tiempo atrás. El efecto de estos cambios tempranos en la vida de Sandra Cisneros, en cuanto a su sentido de hogar y comunidad, quedarían expresados muchos años más tarde en sus obras.

Los intentos de sus hermanos por hacerla asumir un papel tradicional de la mujer se han visto reflejados en las cepas feministas de su escritura, glorificando heroínas que sueñan con la independencia económica y la celebración de la sexualidad de las mujeres.

Cisneros recuerda los movimientos migratorios durante su infancia como experiencias dolorosas: "Porque nos movimos mucho y siempre en vecindarios que parecían Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Así que me retraje en mí misma" (Sagel, 1991: 74).

Al crecer en una casa donde las credenciales de la biblioteca eran cosa obligada, Cisneros se refugió en los libros y empezó a expresarse a través de la poesía. Fue en la escuela preparatoria *St. Josephinum* de Chicago[1] en la que Cisneros encontró una oportunidad y descubrió que su creatividad tenía una audiencia.

Una niña tímida y creativa, con frecuencia obtenía pobres resultados académicos en la escuela porque era demasiado tímida para hablar en público o como para ofrecerse

---

[1] La escuela St. Josephinum es una escuela católica preparatoria para la universidad que refuerza a las mujeres jóvenes de Chicago con el fin de convertirse en líderes con confianza, llenos de fe. En pequeñas cosas todos los días, los estudiantes aprenden progresivamente de que tienen el poder para efectuar cambios en sus vidas.

voluntaria. A cambio, se hizo una experta observadora del mundo que la rodeaba y pasaba el tiempo leyendo y escribiendo en casa.

Sandra Cisneros siguió sus estudios en la universidad Loyola de Chicago donde recibió su diplomatura en inglés en el año 1976, en 1978 recibió la licenciatura en Bellas Artes y un Máster en redacción creativa del renombrado taller de escritores de la universidad de Iowa. Al graduarse del taller, Cisneros regresó a Chicago y trabajó como maestra en la "*Latino Youth Alternative High School*"[2], una institución para personas que han dejado los estudios.

En su tiempo libre escribía y enviaba poemas a publicaciones especializadas, consiguiendo cierto éxito. Sandra leía sus poemas ante personas en clubes y cafeterías, consiguiendo eventualmente el reconocimiento a nivel local.

Ella decidió escribir acerca de los conflictos relacionados con su educación, incluyendo lealtades culturales divididas, sentimientos de alienación y la degradación asociada a la pobreza. Estas preocupaciones específicas, culturales y sociales, junto con sus sentimientos de alienación como escritora chicana, han sido elementos comunes en la mayoría de sus producciones literarias.

En 1982, Cisneros recibió una beca del "Centro Nacional de las Artes" (*National Endowment for the Arts*) con la que tuvo la oportunidad de viajar a Europa[3], donde escribió su novela más conocida "La Casa en Mango Street".

Tras su regreso a los Estados Unidos, trabajó como profesora y consejera ante el abandono escolar prematuro, como reclutadora para la universidad, o de escritora visitante en distintas universidades entre las que destacan la universidad de Berkeley (California) o la de Ann Arbor (Michigan).

También se dedicó al desarrollo de talleres de creación literaria y al desarrollo artístico y social gracias a su labor en organizaciones como la "Fundación Macondo"[4] o la "Fundación Alfredo Cisneros del Moral"[5]. En 1991, recibió una oferta para publicar su siguiente novela "Women Hollering Creek" con la prestigiosa firma editorial

---

[2] La escuela Latino Youth Alternative High School (LYAHS) ofrece a los jóvenes una segunda oportunidad de obtener un diploma en la escuela secundaria. Esta escuela autónoma alternativa incorpora un enfoque centrado en el estudiante enfatizando la enseñanza individualizada, junto con grupos de crianza para madres jóvenes, asesoramiento y desarrollo de liderazgo. Nacionalmente reconocido como una escuela modelo, la escuela LYHS proporciona un ambiente seguro, respetuoso, neutral con las pandillas de los jóvenes que asisten a sus instalaciones.

[3] Durante este tiempo tuvo la oportunidad de quedarse un año en el prestigioso instituto Mihály Károlyi en Vence (Francia).

[4] La Fundación Macondo aglutina una asociación de escritores latinos socialmente comprometidos que trabajan con el fin de promover la creatividad, estimular la generosidad y honrar a su comunidad.

[5] La Fundación Alfredo Cisneros del Moral es una institución que otorga fondos a los escritores de Texas.

"Random House", convirtiéndose así en la primera chicana en obtener un contrato por un trabajo sobre las chicanas.

El libro se publicó en 1984 y consiguió el reconocimiento internacional, haciendo a Cisneros acreedora al Premio "*Before Columbus American Book Award*"[6]. Hoy en día, su novela es una lectura requerida en las escuelas de todo el país.

Sandra Cisneros sigue escribiendo poesía y prosa y actualmente se encuentra trabajando en una colección de obras de ficción titulada "Infinito", un libro para niños con el título "Bravo, Bruno" y un libro acerca del oficio de escribir al que titula "Writing in My Pajamas". Además, en la actualidad, Cisneros trabaja como directora de literatura en el "Centro de Artes Culturales Guadalupe"[7] en San Antonio (Texas).

Aunque confiesa que intentó emular el estilo de sus escritores favoritos estadounidenses, pronto se dio cuenta de la posibilidad que le ofrecía su propia experiencia como mujer chicana y comenzó a desarrollar su propio estilo, cercano a la prosa poética. Así, Cisneros ha escrito abundantemente sobre la experiencia de los latinos en los Estados Unidos.

Ella vive en San Antonio en su famosa "casa morada", a pesar de la controversia generada entre sus vecinos y atrayendo la atención de los medios de comunicación, donde escribe y dedica su tiempo a talleres de escritores latinos en el "Centro Esperanza para la Paz y la Justicia".

En opinión de la propia Cisneros; "El asunto es mayor que mi casa. La cuestión es de inclusión histórica. Pensaba que había pintado mi casa de un color histórico. El morado es histórico para nosotros" (Bhabha, 2004: 168).

Cisneros ha recibido muchas distinciones y premios, incluyendo dos Doctorados Honoríficos en Humanidades, dos becas del Centro Nacional de las Artes, un premio a la mejor historia corta chicana, una beca del Centro Artístico de Illinois y una Medalla de las Artes de Texas. Sandra Cisneros lleva escribiendo más de cuarenta y cinco años, publicando más de treinta y cinco y ganándose la vida como escritora más de dieciocho.

## 3.2. LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE SANDRA CISNEROS

Su producción literaria incluye las siguientes producciones: una colección de poemas (Chicos Olvidados, 1980), 2 libros de poesía (Caminos Malvados, Malvados,

---

[6] Este premio respeta y honra la excelencia en la literatura norteamericana, sin restricciones ni prejuicios por motivos de raza, sexo, credo, cultura, o incluso género. Los ganadores no son seleccionados por una cuota fijada para la diversidad. El único criterio es la destacada contribución a la literatura estadounidense en la opinión de los jueces.

[7] Este centro está dedicado a la promoción de las artes culturales latinas en campos como la literatura, el teatro, la música, el baile, el arte o los medios de comunicación.

1987; Mujer Desatada, 1994), una colección de historias (Woman Hollering Creek, 1991), un libro para niños (Hairs/Pelitos, 1994), y 4 novelas (La Casa en Mango Street, 1991; Caramelo, 2002; Vendimia Cisneros, 2003; ¿Has Visto a Maria?, 2012).

*Chicos Olvidados (Bad Boys*). Esta colección de poemas, para muchos lectores, fue su introducción a la gran escritora en que se ha convertido Sandra Cisneros. Incluso para ser un libro de coplas es una obra pequeña pues solamente contiene siete poemas.

Sin embargo, Cisneros no era una recién llegada a la literatura estadounidense. Con anterioridad había publicado en muchas revistas antes de la publicación de esta colección de poemas, que de alguna manera se convirtió en su hijo olvidado.

*Caramelo*. Cisneros nos ofrece una nueva novela extraordinaria, contada en lenguaje de originalidad deslumbrante. Esta novela cuenta la historia de varias generaciones de una familia mexicano-estadounidense cuyas voces crean una deslumbrante armadura de humor, pasión e intensidad, lo que constituye el material de su vida.

La novela comienza con el viaje anual en coche de la familia Reyes, una caravana desbordante de niños, risas y peleas desde Chicago a Ciudad de México. Es allí donde, anualmente, Lala escucha las historias de su familia separando la verdad de las mentiras saludables que rebotan de una generación a la siguiente.

Caramelo es una historia romántica de tierras, a veces reales, a veces imaginadas, vívida, divertida, íntima e histórica, es una obra brillante destinada a convertirse en todo un clásico, una nueva novela de una de las narradoras más queridas del país.

*Hairs / Pelitos*. Este libro bilingüe comienza con la siguiente rítmica: "Everybody in our family has different hair / Todos en nuestra familia tenemos el pelo diferente". Ibáñez amplía el tema de la diversidad en la prestación de los diferentes miembros de la familia en una gran variedad de tonos de piel inusuales, asó como en los pasados distintivos.

Cada pliego se enmarca en las fronteras brillantes adornadas con objetos cotidianos: zapatos, bicicletas, humeantes tazas de café, o dados. En el interior, los personajes parecen flotar a través de remolinos de bloques de color. Este libro consiste en una celebración alegre y optimista de la individualidad y de los enlaces dentro de las familias.

*¿Has Visto a María? (Have You Seen Marie?).* La autora nos ofrece un relato conmovedor de la pérdida, el dolor y la curación. Una fábula contada de forma lírica,

profusamente ilustrada para adultos sobre la búsqueda de una mujer por un gato que se pierde como consecuencia de la muerte de su madre.

La palabra huérfano quizás pudiera no resultar aplicable a una mujer de 53 años de edad. Sin embargo, así es exactamente cómo Sandra se siente al ser huérfana de madre. Lo que sólo podría salvarla es su búsqueda de alguien desaparecido.

Con ilustraciones a todo color que llevan la misión transformadora de la viva vivida, esta obra muestra una narración mágica de una autora amada en una historia que nos recuerda cómo es el amor, incluso cuando se va por mal camino, no se pierde para siempre.

*Mujer Desatada (Loose Woman).* Las tres partes de esta colección animosa abordan asuntos del corazón. En su segundo libro de poemas, Cisneros presenta una persona pícara, sin miedo y liberada que delira, a veces al azar, siempre con abandono sobre lo real, que se adentra con urgencia en las cosas carnales: las lentejuelas, los cigarros, los sujetadores de encaje negro o la sangre menstrual.

Los lectores reconocen la resaca casi mítica de su voz, que nunca se debilita. Nos encontramos de nuevo una mujer poderosa, muy independiente de ascendencia mexicana, aunque en esta ocasión se ha perdido la inocencia. Para ella, el mundo del lenguaje y la vida son una y la misma.

En este poema directo, sensual y mordazmente coloquial tan típico de Cisneros, se dirige a un amante, aunque bien podría estar dirigiéndose al acto de escribir en sí, lo que pone en evidencia lo mejor de ella junto con la pasión que ella asocia con sus raíces mexicanas.

Cisneros explora hábilmente las consecuencias de ser hispana y, en particular, una mujer hispana, siendo la mujer dura, independiente y de espíritu libre de su título. Los poemas que resultan son brillantes y titilantes y de lengua afilada y sólo ocasionalmente un poco semejantes.

*Mis Caminos Malvados, Malvados (My Wicked Wicked Ways).* Esta colección muestra la misma afinidad por el fraseo destilado y por la sorpresa, tanto en el lenguaje como en el desarrollo dramático, que se encuentra en los volúmenes de cuentos.

De las cuatro partes del libro, las dos primeras sumergen al lector en el frente interno chicano, incluyendo el propio lugar de la poeta, presumiblemente el San Antonio conocido de su obra en prosa.

Las dos partes restantes dejan el barrio detrás conforme el mundo de la autora se vuelve más cosmopolita y aún más personal. Aquí, Cisneros reflexiona sobre sí misma y

sus hombres por la forma en que los trata y la tratan. Aunque algunos poemas de las últimas secciones son excelentes, como poeta del amor Cisneros toma demasiadas posturas afectadas y usa su estilo apretado más para racionar su candor que para impulsar imágenes.

*La Casa en Mango Street (The House on Mango Street).* Contada en una serie de viñetas impresionantes por su elocuencia, esta es la novela más admirada de Sandra Cisneros de una chica joven que crece en la sección latina de Chicago.

Aclamada por la crítica, amada por niños, padres y abuelos, enseñada en todo tipo de escuelas, institutos y universidades de todo el país, y traducida en todo el mundo, esta novela ha entrado en el canon de clásicos que cuentan con la mayoría de edad.

A veces de forma desgarradora, a veces profundamente alegre, esta novela relata la historia de Esperanza Cordero en cuyo barrio conviven realidades crueles y una áspera belleza. Esperanza no quiere pertenecer a su barrio imaginado ni a las bajas expectativas que el mundo tiene para ella. La historia de Esperanza es la de una joven que llega a tener algún poder e inventa por sí misma lo que llegará a ser.

*Woman Hollering Creek*. Esta obra consiste en una colección de historias cuyos personajes dan voz a la vida vibrante y variada de ambos lados de la frontera mexicana. Las mujeres de estas historias ofrecen cuentos de descubrimiento puro, lleno de momentos de sabiduría infinita e íntima.

Los lazos familiares son fuertes, todos están presentes. A menudo, las historias son acerca de los sueños románticos de muchachas jóvenes que anhelan escapar de la asfixiante vida del pueblo que descubren que las cosas no son muy diferentes al otro lado de la frontera.

Cisneros presenta un elenco de las chicanas de los alrededores de San Antonio (Texas), permitiéndonos averiguar a escondidas una serie de monólogos interiores tan elaborados como expresivos. Ella comienza con las autoconscientes, aunque espontáneas, efusiones de chicas jóvenes para volver después a mujeres pre-adolescentes y jóvenes.

*Vendimia Cisneros (Vintage Cisneros).* Ganadora del premio PEN Center West a la mejor ficción y del prestigioso MacArthur Fellowship, Sandra Cisneros evoca la experiencia de los latinos de clase obrera con una irresistible mezcla de realismo y exuberancia lírica.

Vintage Cisneros cuenta un extracto de novela best-seller “La Casa en Mango Street”, que se ha convertido en favorita en las aulas de todo el país. También incluye un capítulo de su novela “Caramelo”, una generosa colección de poemas de “Mis Caminos Malvados, Malvados” y de “Mujer Desatada” y siete historias de su colección galardonada “Woman Hollering Creek”.

## 4. LA INFLUENCIA DE SANDRA CISNEROS EN LA LITERATURA CHICANA ACTUAL

Sandra Cisneros confronta las culturas estadounidense y mexicana mediante un uso muy particular del lenguaje. Ella utiliza su conocimiento del registro oral del español mexicano y lo plasma en el texto inglés, por lo que con frecuencia la estructura sintáctica resulta extraña para un lector inglés monolingüe.

Cisneros marca tipográficamente los términos españoles para lo que algunos tienen una fuerte carga cultural. Es decir, sería bastante difícil encontrar una palabra inglesa que defina esos términos españoles porque representan objetos o conceptos que no existen en la cultura estadounidense. No obstante, otros se mantienen en español para reflejar que el cambio de código va más allá de unos términos específicos.

En su caso, el bilingüismo es un continuo pensar entre lenguas y culturas, un continuo pasar de un lado de la frontera al otro y viceversa. Traducir sus obras es, por lo tanto, una tarea delicada en la que cada palabra, cada diálogo cobra un significación especial.

Sandra Cisneros representa a las mujeres chicanas como víctimas en necesidad de ser liberadas a la vez que muestra los Estados Unidos como la tierra prometida donde poder escapar del horror de la opresión. No cabe la menor duda que el hecho de que las mujeres rechacen a los hombres de su misma comunidad y el retrato parcial de la masculinidad en la cultura chicana, provoca malentendidos en los lectores estadounidenses, desconocedores de las particularidades de dicha cultura, y promoviendo así ciertos estereotipos.

La idea de la escritora en la diáspora que se encuentra entre dos culturas y tiene que negociar entre los valores opuestos de ambas alimenta el sistema, aquel donde las dicotomías estereotipan y, delimitan al individuo con las tensiones tradicionales como opuesto a lo liberal, el viejo mundo dejado atrás con el nuevo mundo y sus promesas de desarrollo.

Cisneros, al escribir en lengua inglesa, tiene la ventaja de servir como traductora de sus propias experiencias y sus memorias sobre un pasado familiar gracias a su doble

perspectiva, al encontrarse a caballo de ambas culturas, de manera que los lectores puedan comprender aquellas prácticas particulares y culturales sobre las que actúa como intermediarias.

Sus obras abarcan una exploración artística de temas de alejamiento y pérdida, de escape y regreso, la atracción de un romance y el fin de la desigualdad sexual y la opresión, de identidad individual y de memoria colectiva.

Sandra Cisneros explora los temas de la identidad chicana, la pobreza, y otros aspectos del mundo bi-cultural de los latinos que viven en los Estados Unidos. Como Lisa Wagner afirmó: "Cisneros escribe novelas en inglés pero incluyendo frecuentemente estructuras y elementos léxicos del español" (Wagner, 2007: 25).

Cisneros ha convertido en palabras la vida de tantos que no tienen la oportunidad de expresarse. Por algo su obra ha sido especialmente bien recibida en Italia, donde se vive un fenómeno de emigración semejante al de México. Ella representa a la comunidad chicana que vive en conflicto entre los deseos de los padres que desean íntimamente el retorno a la tierra de origen y sus propios pensamientos que ya no encuentran una patria real.

Sandra Cisneros deriva la inspiración de su especificidad cultural encontrando su propia voz en habitaciones sucias, en las crueles aunque cómodas calles del barrio y en las suaves y peligrosas curvas de los arroyos fronterizos. En su trabajo explora nuevos territorios literarios, marcando un paisaje cultural que es familiar para muchos y poco familiar para muchos más. Cisneros lleva su voz más allá de las barreras que muchas veces nos dividen.

Es poco probable que la crítica llegue a un acuerdo definitivo sobre la cuestión de si la escritura de Cisneros es prosa poética o poesía como la prosa. A este respecto, la propia Cisneros afirmó en una conferencia en Albuquerque en 1991: "Cuando tengo las palabras para expresar una idea es una historia. Cuando no las tengo es un poema" (Vitale, 1991).

La obra de Cisneros es afectiva, encantadora, lleva de humor y de la riqueza cultural de los mexicano-americanos. Aunque su estilo es tan claro como el agua, debajo de la superficie su original dicción mexicano-estadounidense está llena de complejidad y profundidad de significado.

Tal vez lo más interesante de la obra de Cisneros sea que abarca una amplia gama de la personalidad de la autora y refleja claramente el crecimiento de la autora

como individuo a medida que avanza. En algunos aspectos, Cisneros está desilusionada de su mundo y tiene dificultades para encontrar su propia voz.

Basándose, en gran medida, en sus experiencias de la infancia y en la herencia étnica recibida, Sandra Cisneros crea personajes que son netamente hispanos y están, a menudo, aislados de la cultura americana, haciendo hincapié en el diálogo y en la imaginería sensoria sobre estructuras narrativas tradicionales.

Aunque Cisneros aborda temas contemporáneos importantes asociados a la condición de minoría, los críticos han descrito sus personajes tan peculiares como particularmente accesibles y capaces de generar compasión a nivel universal.

El hecho sobresaliente de sus historias es que se centran en las condiciones de las mujeres, narradas desde el punto de vista de una mujer y describe cómo ajustar las mujeres o tal vez, trabajar a través de la dinámica de la relación de los sexos. Cisneros teje de forma complejamente junta una miríada de detalles culturales, dichos populares, tradiciones y leyendas populares de una manera nunca vista antes.

Las obras de Cisneros revelan el conflicto entre el deseo de conseguir el sueño americano y la influencia de la ascendencia. Cisneros expone los efectos de las dificultades económicas del país y, en consecuencia, cómo los estadounidenses crean estereotipos negativos sobre la población.

A lo largo de sus obras, Cisneros se esfuerza por incluir las razones de las dificultades y los estereotipos a través de sus referencias implícitas a la inmigración mexicana. A través de este esfuerzo, recuerda encarecidamente a los lectores los estereotipos que se asocian con un determinado conjunto de personas, lo importante que es mantener la herencia de uno mismo a la hora de tratar de encajar con otra cultura.

La lengua mestiza es una herramienta empleada para expresar una identidad propia, su identidad chicana, y el mestizaje de una cultura, la cultura chicana. El lenguaje desempeña, por lo tanto, un papel esencial ya que legitima el discurso y es capaz de expresar la experiencia de un pueblo, además de darle una identidad propia.

Como señala la profesora de lengua de la Universidad Americana de Washington, Florencia Cortés-Conde: "Cisneros manifiesta el uso de un repertorio lingüístico disponible para los hablantes bilingües de descendencia mexicano-americana" (Cortés-Conde, 2002: 137).

La mayoría de las narradoras de las historias de Cisneros son mujeres y, en muchos casos, adolescentes. Como mujeres, intentan luchar en contra de los estereotipos de género presentes tanto en la cultura mexicana como en la cultura

angloamericana. Al igual que los personajes femeninos resisten todo tipo de clasificación de género, el lenguaje utilizado por estos personajes también se opone a este tipo de clasificaciones.

En sus obras hallamos la mezcla de español con inglés en un intento de expresar el habla que utiliza la comunidad chicana que vive la realidad de la frontera. Cisneros hace uso del cambio de códigos para crear, en algunas ocasiones, efectos humorísticos con el fin de establecer lazos de solidaridad entre los miembros de la comunidad chicana.

Una de las características principales de sus obras, que la diferencian de la mayoría, es la presencia de copiosas notas a pie de página. Aportan no sólo datos históricos sino también anecdóticos, así como explicaciones de elementos inequívocamente culturales que se adivinan en numerosos diálogos de sus obras.

Cisneros crea un ambiente óptimo en el que es difícil perderse en malentendidos culturales puesto que ella clarifica cualquier situación que al lector le pueda resultar desconocida. También es frecuente hallar fragmentos de canciones, por lo general en español, y sin traducir.

Según la propia Cisneros, la incorporación del español en su obra le permite crear nuevas expresiones en inglés y decir cosas que no se han dicho antes. Este objetivo lo logra traduciendo literalmente expresiones o refranes al inglés. Este recurso de traducir literalmente expresiones muy mexicanas al inglés produce un efecto de extrañeza en el lector que lee la obra en inglés y le abre un universo de formas de pensar muy distintas a las suyas.

En el seno de la narrativa de Cisneros, la traducción literal se presenta como una fuerte estrategia de desterritorialización de la lengua y constituye un caso especial de alternancia de lenguas. Como todo discurso, el discurso de Cisneros es constitutivamente heterogéneo doblemente, ya que remite simultáneamente a dos intercursos culturales diferentes, creando así un nuevo espacio enunciativo.

Aunque sus obras se centran en las vicisitudes de las chicanas que viven en los Estados Unidos en donde deben lidiar con las complejidades de dos culturas en fusión, su obra muestra, ante todo, la realidad de las mujeres pertenecientes a países latinoamericanos, víctimas de un sistema preestablecido por una cultura predominantemente androcéntrica.

Como advierte la académica literaria Carmen Sales Delgado: “La literatura chicana tiene una marcada perspectiva política al denunciar enfáticamente sociedades

latinas androcéntricas en las que se excluye a las mujeres de los círculos de poder y se valora la superioridad masculina" (Sales Delgado, 2009: 23).

Por su parte, el profesor de estudios chicanos de la Universidad de Berkeley (California), Alfred Arteaga afirma sobre el discurso de Cisneros: "Da cuenta de una especie de expresión de doble voz que se manifiesta en el uso creativo de los espacios intermedios que se forman entre las lenguas que intervienen en la constitución de este discurso de frontera" (Arteaga, 1997: 94).

En sus historias, Cisneros propone diferentes maneras de resistir el patriarcado y crear una identidad femenina propia. Sus protagonistas lo logran creando lazos de solidaridad entre mujeres o haciendo del arte un elemento de rebeldía y de expresión de la propia identidad femenina.

Según la profesora de Filología Inglesa de la Universidad de Huelva, Antonia Domínguez Miguela: "Los mitos tradicionales adquieran un significado nuevo que supone una nueva construcción de identidades femeninas definidas por mujeres y no por modelos de comportamiento impuestos por los hombres" (Miguela, 2000: 94).

## 5. CONCLUSIONES

Aunque Sandra Cisneros domina perfectamente el inglés y utiliza el español en el ámbito familiar, los intercambios entre dichos idiomas en sus obras son frecuentes y en la mayoría de los casos intencionados. Dicha alternancia muestra su búsqueda de localización geográfica, social y lingüística, así como su búsqueda de una identidad propia.

Las evidencias recogidas a lo largo del artículo muestran cómo Cisneros crea una identidad chicana, una identidad que está a caballo entre la cultura estadounidense y la mexicana y que no se identifica con ninguna de las dos, pero a la vez bebe de ambas.

Sandra Cisneros utiliza múltiples recursos para recrear y dar fondo cultural a la identidad chicana. Una identidad a caballo entre culturas que está buscando su sitio en un mundo en el que se siente fuera de lugar. El contacto íntimo entre el inglés y el español es mencionado intertextualmente por la autora, así como la relación entre culturas.

Para concluir, podemos afirmar que la alternancia de códigos en el discurso de la literatura de Cisneros cobra un valor particular y propone un problema de gran complejidad. El español remite generalmente a entidades y discursos culturales que tienen un estatus especial dentro de la comunidad chicana.

Cisneros hace uso del “code-switching” para reivindicar sus propios orígenes y su propia cultura mestiza. Mediante el uso de expresiones que poseen una fuerte carga semántica, pragmática e histórica, esta autora presenta la realidad de una comunidad que posee sus propias experiencias culturales.

Al mismo tiempo, Cisneros utiliza en muchos casos esta multiplicidad de discursos para reforzar un discurso feminista mediante el cual denuncia la situación vivida por la mujer en un contexto de opresión de género y raza.

Cisneros toma los mitos tradicionales y los dota de un significado nuevo que, en última instancia, supone una nueva construcción de identidades femeninas que van a ser definidas por ellas mismas y no por los modelos y las conductas de comportamiento impuestas por los hombres. Sus obras buscan proveer a la mujer chicana de nuevos modelos de conducta independientes de aquellos establecidos por los hombres que las ayuden a recuperar la libertad, la capacidad de elección y la dignidad.

BIBLIOGRAFÍA


Arteaga, A., *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities,* Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Bhabha, H.K., *The Location of Culture*, New York, Routledge, 2004.

Cisneros, S., *Ojos de Zapata*, Ciudad de México, Instituto de San Antonio de México, 2003.

Cortés-Conde, F., “Bilingual Word-Play in Literary Discourse: The Creation of Relational Identity”, *Language and Literature*, nº 11 (2), 2002.

Domínguez Miguela, A., *La Herencia Femenina en la Narrativa de Latinos de Estados Unidos*, Huelva, Servicio Público, 2000.

Eguíluz Ortiz, F., *Algunas Reflexiones para Entender la Literatura Chicana*, Granada, Comanes, 2000.

Heyck, D.L., *Barrios and Borderlands*, New York, Routledge, 1994.

Hurtado, A., “Sitios y Lenguas”, *Hypathia* 13, 1998.

Rothenberg, P., *Race, Class and Gender in the United States*, New Jersey, Worth Publishers, 2001.

Sagel, J., “Sandra Cisneros Interview”, *Publishers Weekly*, 29 March 1991.

Sales Delgado, C., “La Construcción de una Identidad Femenina en las Protagonistas de Sandra Cisneros”, *Divergencia: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, nº 7, 2009.

Stavans, I., *La Condición Hispánica*, Ciudad de México, Harper Collins, 1999.

The Washington Post, 9 Junio 1991.

Vázquez, C., “La Mujer Chicana y la Importancia de su Espacio”, *Horizontes* 39, 1997.

Vitale, T., “Interview with Sandra Cisneros”, *Morning Edition, National Public Radio KUNM*, Albuquerque, 19 septiembre 1991.

Wagner, L., “Lenguaje e Identidad en Sandra Cisneros”, *Revista de Estudios Literarios Espéculo*, nº 37, noviembre 2007.

Zavella, P., “The Problematic Relationship of Feminism and Chicana Studies”, *Women’s Studies* 17, 1989.

## L'UNIVERSO FEMMINILE NELLE OPERE DI ANILDA IBRAHIMI

*Irena Ndoci Lama*

*Università di Tirana*

ABSTRACTS

Al centro della relazione sono le figure femminili dei romanzi *Rosso come una sposa* e *Non c'è dolcezza* della scrittrice Anilda Ibrahimi. Sfondo delle due opere è l'Albania. Nel primo romanzo, partita da ricordi e racconti della sua terra d'origine, crea una saga familiare che si sviluppa attraverso quattro generazioni attraversando un secolo di storia. Attraverso le storie delle donne intrecciate sul filo della memoria commossa e epica, c'è la guerra e il sangue, gli amori e i tradimenti, i sogni e le delusioni di quattro generazioni. Nel secondo romanzo, attraverso i temi della maternità, della complicità e dell'amicizia tra le donne (assieme ai temi dell'identità, dei legami familiari di sangue e acquisiti, e dell'esistenza di quel destino che ci portiamo addosso insieme al nostro respiro), dimostra che la maternità affievolisce qualsiasi amicizia tra donne.

The female characters in the novels *Rosso come una sposa* (*Red as a Bride*) and *Non c'è dolcezza* (*There is No Sweetness*) by Anilda Ibrahimi are at the center of this paper. The background of the two novels is Albania. In the first novel, based on the memories and stories from her native country, the writer creates a family saga that unfolds in four generations and spans over a century in history. War and blood-feuding, love and betrayal, dreams and disillusions over four generations unfold through the women's stories intertwined with the epic and moving thread of their memories. In the second novel, dealing with the themes of motherhood, friendship and cooperation among women (interwoven with the themes of family relations - relatives and in-laws-, identity, and destiny, as a natural part of human life), the author points out that the feeling of motherhood weakens all types of friendships among women.

KEYWORDS

amicizia, donna, madre, maternità, saga familiare,
friendship, cooperation, woman, motherhood, family saga.

Uno dei temi privilegiati dei romanzi *Rosso come una sposa* (Einaudi, 2008) e *Non c'è dolcezza* (Einaudi 2012) della scrittrice albanese Anilda Ibrahimi[1] è la condizione femminile nel suo paese d'origine. In un'intervista lei dice che: "È stata una scelta […] di cominciare con le cose che si conoscono bene, […] dal mio universo femminile, che io ho vissuto nella mia infanzia e nella mia adolescenza. In qualche modo dovevo pure restituire questa bellezza, queste tradizioni, dovevo ricucire, renderle pubbliche e regalarle al pubblico" (Benko Gjata, 2009).

[1] La scrittrice che vive e lavora da tempo lontano dal suo paese d'origine, l'Albania, ha scelto come lingua delle sue opere l'italiano.

Le donne dei due romanzi, nonostante la cultura tendenzialmente patriarcale, sono i cardini della famiglia albanese. La scrittrice offre un'immagine anticonvenzionale di donne albanesi forti e intelligenti che fanno che i mariti siano ospiti a casa loro.

I personaggi femminili non appaiono affatto succubi e passivi, ma motori delle vicende e capaci di imporsi anche sugli uomini. Non sono gli uomini che decidono per conto della moglie. Le vicende dei romanzi confermano il ruolo decisivo delle donne nella gestione della relazione. Senza negare la fatica della donna albanese, Ibrahimi confuta anche il luogo comune della subalternità femminile valorizzando la saggezza, la capacità organizzativa femminile degli spazi di autonomia e di decisione, la determinazione, l'ambizione e la forza di volontà di molte donne.

La dedica del primo romanzo: "a lei, mia nonna Salihe, gradino tra vivi e morti" dimostra che il destinatario del romanzo è la nonna alla quale la nipote Dora vuole "raccontare come va il mondo senza di noi, dopo di noi" (Ibrahimi, 2008: 261). L'autrice ha scritto a nonna Saba per continuare "la comunicazione immortale tra le generazioni, per parlare attraverso e oltre il tempo. Impossibilitata a sedersi sulla sua tomba e raccontarle le sue storie, come le vecchie facevano con i loro cari senza mentire loro, magari con qualche piccola negligenza perché non si angosciassero eccessivamente per i fatti dei vivi[2]" (Anna Federici, 2011: 86). Meliha prima e dopo sua figlia Saba, hanno continuato il rito secolare di raccontare ai morti quello che accade nella loro famiglia perché non siano all'oscuro di nulla. Ogni volta che c'erano delle novità andavano al cimitero a raccontare tutto ai morti perché loro "hanno il diritto di sapere e noi il dovere di dire ciò che succede" (Ibrahimi, 2008: 83). Nel paese lo si faceva andando al cimitero, dopo il trasferimento dal paese lo si può fare anche a casa, purché si continui questa tradizione che rende i morti continuamente vivi. In un'intervista la scrittrice afferma che: "la tradizione letteraria del lamento funebre deriva da una tradizione esistita in tutto il bacino del Mediterraneo, che poi abbracciando paesi di culture e lingue diverse cambia. Oltre al dolore, la mancanza e la nostalgia che provano per loro, ai morti si canta anche ciò che succede ai vivi, affinché la catena delle generazioni non si spezzi" (Andrea De Carlo, 2008: 1).

---

[2] come ha fatto Saba dopo il ripudio di sua sorella, Esma.

Il suo primo romanzo: *Rosso come una sposa*, descrive la saga di una famiglia in Albania, con una narrazione epica, fatta di aneddoti[3] ed episodi senza una scansione temporale ordinata e serialmente disposta. Partita da ricordi e racconti della sua terra intrecciati con il vissuto personale, crea una saga familiare che si sviluppa attraverso quattro generazioni. Nel romanzo c'è un secolo di storia di una famiglia con tutte le sue vicende, con i fatti positivi e negativi. Riguardo a questo la scrittrice dichiara: "Era una storia che era da tanto tempo dentro di me […]. Avevo proprio l'emergenza e anche l'esigenza, […] avevo pure altre idee di libri, di scrivere, altre storie, però non riuscivo ad andare avanti […] vuol dire che questa era la strada […] ero abitata talmente tanto da queste storie che dovevano comunque venirne fuori in questo modo" (Anna Maria Crispino, 2008).

Il romanzo è pieno di riti antichi, proverbi, cupe maledizioni, violenza[4]. Secondo Marisa Cecchetti l'abito rosso da sposa, simbolo della violenza, evoca il sangue della vittima del sacrificio più che la passione. Si spara un colpo di fucile in aria solo se nasce un maschio, delle femmine si dimentica anche il nome[5].

Nel romanzo ci sono figure femminili epiche, di profonda sensibilità e depositarie di cultura. Le intelligenze femminili evitano la faida grazie a cedimento di terreni e matrimoni combinati. "In tutto il romanzo è dominante la centralità della figura della donna, […]. Certamente […] scritto da una donna fa guardare gli avvenimenti dal punto di vista della donna e quindi facilita la costruzione di figure femminili dominanti. E tuttavia emerge la sottolineatura che il cemento, il tessuto legante della società arcaica è la donna" (Raffaele Taddeo, 2009: 2). La scrittrice parla nel romanzo di madri felici e abbandonate, di madri che addormentano i figli e di quelle che cantano le ninnananne alle bambole di pezza, di madri eclissate dal troppo amore delle nonne, di vestiti da sposa, di vecchiette, di suocere.

---

[3] Vari episodi del romanzo sono veri e propri aneddoti come quello dei nasi tagliati dal marito cornuto; il matrimonio dell'imam con la figlia della sua amante vedova; lo schiaffo di Delfina al fidanzato per il bacio; la vicenda dei due fidanzati sorvegliati, colti in flagrante e confinati; l'annuncio di Bubi e Delfina e l'incontro con l'inglese; le trattative per convincere il consiglio del quartiere per il corso di cucina; ecc.

[4] Ci sono molteplici manifestazioni di violenza, fisica e psicologica, da parte di mariti, madri, suocere. madri che picchiano le figlie, suocere che spadroneggiano sulle donne della famiglia. Meliha punisce Saba appendendola per i piedi al ramo di un albero di noce, perché non ha portato il pane al fratello, ma anche per educarla alla sottomissione che dovrà avere verso il marito (Ibrahimi, 2008: 15-16). È una regola che il marito picchi la moglie, anzi questo dimostra che la onora; Semia, la suocera di Saba, dice: "Il marito ti picchia, il marito ti onora" (Ibrahimi, 2008: 36).

[5] Il marito di Saba non si ricorda nemmeno dei nomi delle tre figlie ed è l'ufficiale dello stato civile che le "battezza" con nomi di cui vengono chiamate per la prima volta a scuola.

La suocera, era l'unica donna che il patriarca non poteva controllare e che quindi ne arginava gli abusi. Il potere della suocera era una garanzia per la nuora e, in quest'ottica, le due alleate potevano fare in modo che alla fine l'uomo regnasse senza governare, o governando soltanto per quanto riguardava gli aspetti dei rapporti esterni della famiglia: l'onorabilità, il prestigio, ecc. Se l'unica donna che controllava il potere del maschio era la suocera, le giovani attendevano lo status di suocera come una liberazione. L'Albania del primo Novecento era un luogo misterioso, magico e caotico. Un luogo dove gli opposti convivevano da sempre: cristianesimo e islam, tradizioni risalenti all'Impero bizantino come all'Impero ottomano. Ed era anche, e soprattutto, una società fortemente matriarcale, in cui "per il potere che si acquisisce diventando suocere le donne passavano la vita aspettando con gioia d'invecchiare" (Ibrahimi 2008, 42).

Tutta la società vigila sulla moralità della femmina, una eventuale sua leggerezza, reale o presunta, marchia le donne di quella famiglia per sette generazioni. Una macchia nell'esistenza dei propri antenati significa disonore per tutte le generazioni seguenti. Una parente tacciata di puttaneria rimane per sempre sulla bocca degli abitanti del paese[6]. Prima la comunità, poi lo stato come grande occhio che inquadra, controlla e spia anche la morale pubblica e privata.

Le donne dei romanzi diventano forti solo grazie alla complicità tra loro[7].

La rappresentante della prima generazione è Meliha, la moglie di Habib, madre di cinque figlie e quattro figli, tre dei quali sono martiri per la libertà. Meliha è donna forte, saggia, il cuore della famiglia Buronja. Non sapeva né leggere né scrivere. Sacrifica la metà del patrimonio della famiglia perché non scatti la legge del "kanun"[8] dopo che Habib, suo marito, uccide accidentalmente un ragazzo di una famiglia di Kaltra[9]. Allontana definitivamente qualsiasi minaccia futura tra le due famiglie con

---

[6] Esma innocente viene condannata ingiustamente dalla comunità; la vedova, pur avendo una relazione con l'imam, si salva dai parenti del defunto che vogliono prenderle i figli costringendo con minacce imam di sposarsi con su figlia, Neda: "L'onore della famiglia va riparato" (Ibrahimi, 2008: 74).

[7] Meliha con intelligenza era riuscita ad entrare nel cuore della suocera "sin dal primo giorno" (Ibrahimi, 2008: 11). Adile e la seconda moglie di suo marito andavano d'accordo come due sorelle e badavano a tutti i figli senza distinzione. Saba aveva un ottimo rapporto con le cognate: "con il passare del tempo s'era creato un clima di tale solidarietà che ognuna di loro considerava propri i figli delle altre" (Ibrahimi 2008, 42). Saba tiene un ottimo rapporto con la nuora (Ibrahimi 2008, 146-147) e con la nipote. Ogni tanto copre le scappatelle di sua nipote Dora. Dall'altra parte Dora sente il bisogno della "solidarietà senza confini con le amiche" (Ibrahimi, 2008: 191).

[8] legge secondo cui chi uccide deve ripagare col sangue della famiglia fino alla settima generazione.

[9] Kaltra in albanese vuol dire "l'azzurra", paesino tra le montagne meridionali, ove si snoda la vicenda familiare delle prime generazioni e che Marisa Cecchetti lo paragona ad una Fontamara simile a tanti altri paesi isolati e arretrati dell'inizio '900.

vincoli matrimoniali: sua figlia Sultana sposa Omer, il fratello del ragazzo ucciso da suo marito.

Le donne della seconda generazione sono le figlie di Meliha: Afrodita, Sultana, Esma, Bedena, Saba. Ognuna di queste donne ha una storia particolare: la primogenita è una donna senza figli; la seconda sposata per evitare la faida, muore durante il parto; la terza viene ripudiata; la quarta ha una figlia malata di cui si vergogna e per cui soffre; la quinta sposa senza amore il vedovo della sorella. Intrecciate con le storie di questa generazione sono alcune storie di altre donne (Adile[10], la vicina di Bedena, Tana, Lisa, ecc.).

La bella Afrodita, "sola come una lapide abbandonata si era sposata presto [...] era divenuta subito cittadina" (Ibrahimi 2008: 57). Trasferita nella capitale, lei sovverte la tradizione prendendo anticoncezionali, perché suo marito pensa che "c'è tempo per i figli, dobbiamo goderci un po' la vita" (Ibrahimi, 2008: 58).

Esma, bionda, magra, pigra, lenta, innamorata pazzamente del marito[11], vive nell'attesa del suo ritorno nel paese ogni fine del mese[12]. Il suo comportamento non "come dovrebbe una donna onesta" (Ibrahimi 2008, 68) attira l'invidia[13] e la maldicenza del paese. Attraverso una letterina anonima viene accusata di "puttaneria". Il marito, pur a malincuore e sapendo di fare un'azione ingiusta, la ripudia[14]. La comunità ha punito questa donna sfacciata e temeraria che ha infranto le sue tacite e limitate regole di vita. Secondo la comunità contadina lei è colpevole e viene accusata vigliaccamente e ingiustamente perché ama suo marito in maniera insolita; perché cura la sua persona così da rendersi attraente e soddisfare appieno il marito quando ritorna dalla città; perché non si faceva "a pezzi per piacere alla suocera e alla famiglia del marito; a lei bastava l'amore del suo sposo. Era felice così" (Ibrahimi, 2008: 65). La sua nonna paterna aveva fatto capire alla nuora Meliha il ruolo decisivo della suocera nella vita di

[10] Adile, la sorella di Omer condivideva con la rivale Neda, il marito Ali imam, i figli, il lavoro. Lei era madre di sette figli, ma faceva da madre anche ai sei della seconda moglie di suo marito, tutti registrati sotto il nome della prima.

[11] un colonnello che vive nella capitale

[12] "Cominciava a prepararsi all'evento due giorni prima" (Ibrahimi, 2008: 66), si faceva una ceretta col tuorlo d'uovo, lavava i capelli con la camomilla, si imbellettava tutta con cappellini e ombrellini della città.

[13] "l'invidia muove le lingue" (Ibrahimi, 2008: 116).

[14] Esma per salvare l'onore del suo amato marito e delle figlie si sacrifica volentieri: non prende le due figlie da sua madre e le lascia andare con il loro padre perché "nella capitale non fregerebbe niente a nessuno" (Ibrahimi, 2008: 94). Dopo un anno va assieme alla seconda moglie di suo marito nella capitale con una valigetta piena di medicine. Vive da sola, vicino alle figlie, rifugiata in un dolce silenzio che le permette di rivivere la sua grande passione senza essere disturbata (Ibrahimi 2008: 97).

coppia quando le aveva affermato che "Solo col cuore di tuo marito non saresti andata da nessuna parte. Gli uomini a casa non sono che ospiti" (Ibrahimi 2008, 11).

Saba, il vero fulcro della famiglia e del romanzo attraversa molte prove con disperata energia: appena quindicenne, è costretta a sposare Omer che non ama[15], già vedovo da dieci anni di sua sorella e legato ai Buronja da un debito di sangue; i sei figli[16], la seconda guerra mondiale, il macello dei fratelli, fino a una nuova e per lei più felice dimensione di vita: il socialismo[17]. Saba, l'unica delle figlie di Meliha che è andata a scuola, è l'esempio della tolleranza religiosa degli albanesi: "Io ci credo, ma credo a tutti, quindi sono un po' turca e un po' greca" (Ibrahimi, 2008: 149).

Bedena, bizzarra, selvaggia, con la sua mente contorta "crede di essere il centro dell'universo" (Ibrahimi, 2008: 79). Nervosa e sempre agitata, contro tutti e contro di tutto, è la pecora nera della famiglia: "La sua anima, un mare senza onde, uno stagno dove fluttuano le penne bianche di un cigno già morto" (Ibrahimi 2008: 113). Un personaggio contraddittorio che suscita emozioni contraddittorie: fanno arrabbiare i suoi atteggiamenti "politici"[18], fa ridere la storia di suo figlio Mysafir[19], commuove la storia di sua figlia Atika[20]. Attraverso questo personaggio, la scrittrice rivela la mentalità assurda della società albanese nei confronti delle persone con malattie mentali. Una

---

[15] Il suo è un matrimonio deciso dalle rispettive madri davanti ad una tazza di caffè. Lui continua ad amare la prima moglie, mentre lei "Piange per la sua vita accanto a un uomo che non ha saputo amarla" (Ibrahimi, 2008: 119).

[16] Dopo tre femmine [...] arriva il maschio. Saba prende la sua rivincita. Sulla suocera e su tutte le cognate... sette notti e sette giorni di festa. Questo maschio cambia il suo rango (Ibrahimi, 2008: 37)

[17] Saba, "la trave che tiene la casa [...] una padrona di casa" (Ibrahimi, 2008: 41) afferma di essersi sentita finalmente libera sotto il comunismo, povera ma libera. Ogni volta che suo marito le mancava di rispetto lei gli diceva che sarebbe andata "a fare due chiacchiere con il segretario del partito [...] suo marito diventava un agnellino" (Ibrahimi, 2008: 48). Lei ripeteva che in quel periodo "stava vivendo gli anni più belli della sua vita [...] era padrona della sua vita" (Ibrahimi, 2008: 49). Ma si rende conto che è un'illusione perché "uno si sfinisce per una vita intera per un pezzo di terra che poi dalla sera alla mattina diventa di tutti" (Ibrahimi, 2008: 92) e "non può fare quattro chiacchiere senza avere paura […] siamo diventati un popolo di spie!" (Ibrahimi, 2008: 213).

[18] Denuncia Tana, la moglie dell'ex partigiano, perché ha attaccato i riconoscimenti dati dal partito al collo del suo mulo; contraddice il matrimonio di suo fratello Myrto con Saraja, la figlia di Tana, perché non ha la biografia pulita; ecc.

[19] Ai tempi del ripudio di Esma, il vicino di casa taglia il naso a suo figlio Mysafir di 16 anni, per averlo colto in flagrante con la moglie.

[20] Un giorno mentre Bedena stava chiacchierando con le vicine, la povera Atika si avvicina alla madre urlando e piangendo. Bedena la guarda con indifferenza: "Non una carezza sul viso graffiato, non una parola per chiedere dell'accaduto. Questa figlia è la sua punizione […] Atika piange disperata, cerca di avvicinarsi alla madre, forse vorrebbe buttarsi nelle sue braccia. La madre la allontana con un gesto di sdegno, la madre non vuole il suo abbraccio" (Ibrahimi, 2008: 102). La madre la pulisce, la picchia e la minaccia di non raccontare niente a nessuno dell'accaduto. Poi decide di mandarla in un ospedale psichiatrico. Ed è proprio questo il momento del suo declino. Ogni fine settimana andava a incontrarla prima a Valona, poi a Elbasan. Le portava la sua bevanda preferita, mentre lei nel suo letto di ferro abbracciata alle sue bambole di pezza fissava sempre gli occhi blu nel vuoto. Bedena muore un mese dopo la morte di sua figlia (Ibrahimi, 2008: 214-215).

persona con problemi mentali, non era ben accolta ed era motivo di vergogna perché rovinava l'immagine pubblica della famiglia: "La madre la ignorava, per le sorelle era motivo di vergogna e imbarazzo. Per i fratelli non si poneva il problema: per loro non era mai nata" (Ibrahimi, 2008: 100).

Le pagine in cui si parla del rapporto di Bedena e Atika sono le pagine più commoventi del romanzo. La scrittrice descrive gli occhi di Atika che cercano la madre che non c'è, la mancanza di sorelle e fratelli mentre la povera Atika viene portata via dagli infermieri, le sue urla, le bambole per terra "nutrite dal suo amore" che le porta via come l'unica cosa che la tranquillizza.

Rappresentanti della terza generazione sono le cinque figlie di Saba[21] e la nuora Klementina; le figlie di Esma[22]; Leyla, la figlia del fratello di Saba[23]. Collegate alle loro storie, sono quelle della russa Inessa Kokaleva e Arta[24]. Sono figure e storie meno rilevate e celebratrici. Diversamente dalle prime generazioni sono tutte donne istruite ed emancipate. La vita in città (a Valona e a Tirana) oppure all'estero, le ha rese diverse dalle antenate che stavano tra i due mondi. A queste figlie della rivoluzione il regime ha concesso alcune libertà imponendole altrettanti limiti. Anche per le donne della terza generazione la bellezza sembrava non importante e nociva ed era indispensabile il rapporto con la suocera.

L'incarnazione della generazione del silenzio è Klementina. Lei aveva contribuito nella costruzione della ferrovia e nella trasformazione di moschee e chiese in centri culturali e magazzini, ma "… quelle picconate sulle chiese e moschee le erano costate care … le aveva pagate tutte, senza nessun sconto" (Ibrahimi, 2008: 130). Era maestra in una scuola della città di Valona, non si truccava e non ci teneva affatto a

---

[21] Eugenia, l'ingegnere che ha lavorato con i cinesi e poi è andata dieci anni col marito nell'ambasciata albanese in Cuba da cui torna stranita, fredda come gli stranieri, come il mare d'inverno. Sofija ha vissuto quattro anni in Cambogia con il marito diplomatico. Bianca, la maestra, vive a Valona seguendo con interesse la TV italiana. Lola, seconda moglie di Endri il fratello di Klementina, laureata in medicina, abitava a Tirana. Adelina, non ha frequentato l'università e con tanti sforzi riesce a diventare cuoca.

[22] Delfina e Bubi, tutt'e due maestre, rimangono zitelle. Nessuna delle due permetteva che un essere umano di sesso maschile, si avvicinasse all'altra. Il ripudio subito dalla madre ha fatto che le parole padre – madre – matrigna dette da loro esprimessero cose diverse dal vocabolario. Il padre fa un tentativo per sposare una, ma lei rifiuta persino il bacio del fidanzato. Anche il secondo tentativo fatto da loro stesse, dopo aver imparato lingue straniere proprio per sposarsi con stranieri, fallisce, perché l'inglese che risponde al loro annuncio è un ubriacone.

[23] Leyla, studentessa a Tirana, s'innamora di un africano. Rimane incinta, ma non le permettono di sposare il fidanzato, il quale viene rimandato nel suo paese. Non l'hanno sospesa dall'università anche se le hanno consigliato di abortire. Rimase per mesi chiusa in casa, ma poi partorisce e ama la sua bambina "diversa" (Ibrahimi, 2008: 214).

[24] Inessa Kokaleva, la ragazza russa, innamorata cotta di un albanese (prima moglie di Endri) con cui ha un figlio. Arta, l'amica di Klementina, per aver frequentato di nascosto il suo promesso sposo Jorgo, ha avuto un "matrimonio di vergogna" e un trasferimento in una scuola di uno sperduto paese di montagna.

sembrare bella perché, secondo le tacite regole del tempo "le ragazze nubili non si truccavano mai, così da diventare belle il giorno del matrimonio" (Ibrahimi, 2008: 129). Si è sposata nel periodo dell'abolizione dei matrimoni sfarzosi con "un tailleur beige dal taglio semplice e nei capelli non portava nessun velo" (Ibrahimi, 123) poiché il "Comitato Centrale del partito aveva abolito l'usanza borghese e cittadina dell'indegno vestito bianco. Mamma quel giorno era solo una compagna che aveva trovato il suo compagno" (Ibrahimi, 2008: 123). Il matrimonio di Klementina era un rapporto in tre: suocera – lui e lei: "Povera mamma, dopo più di trent'anni di matrimonio ha ricominciato da capo con mio padre" (Ibrahimi, 2008: 124).

Le donne della quarta generazione, figlie della più recente modernità, sono le cinque nipoti di Saba[25] e le cinque amiche di Dora[26]. Le poche vicende collegate a loro ci danno un panorama dell'Albania degli anni ottanta e novanta. È la generazione che "gode i frutti della rivoluzione": nate in città o all'estero, seguono la TV italiana, leggono libri, vanno al mare, vogliono essere belle come le attrici del cinema o donne distinte per la loro bellezza fisica. Per dire che qualcuno era bello usavano l'espressione "sembra uno straniero" (Ibrahimi, 2008: 168). L'amore per loro non era proibito e le ragazze madri non venivano rifiutate.

Dora, l'erede di nonna Saba, sopravvissuta allo sradicamento, raccogliendo l'eredità di nonna Saba (un paio di pendenti d'oro con le pietre rosse rappresentano la continuità con nonna Saba), trasmette e rigenera le vicende epiche di una nazione intera: "i desideri e le speranze delle nostre donne […] amori, tradimenti, guerre, sangue, figli nati e quelli mai nati." (Ibrahimi, 2008: 260). Lei, voce narrante della seconda parte del romanzo, "figlia giramondo[27] di un insegnante ex contadino nato a Kaltra, il cui destino

---

[25] Dora, il cui nome richiama il personaggio di Dickens, figlia di Klementina, ebbe tre madri (la nonna, la zia paterna Adelina, la madre). Da piccola era molto felice, poi ha smesso. Decise negli anni dell'adolescenza di vivere in una capitale, nipote di eroi era molto attiva nei giorni delle feste nazionali. La nonna le lascia due orecchini pendenti d'oro giallo e pietre rosse e la cassapanca. Dora va all'università a Tirana, abita nella città degli studenti in via di Elbasan. Dopo la laurea va in Svizzera. Dopo tre anni si stabilisce a Roma. Le altre nipoti sono: Greta, figlia di Lola e Endri, vive a Tirana, ma passa l'estate a Valona come regina delle spiagge; Enkela, figlia di zia Sofija, che era vissuta per quattro anni in Cambogia, parla di donne belle viste negli aeroporti; Maya, figlia di Eugenia, nata in Cuba; Flora, figlia di Bianca, che legge molto.

[26] Blerta, l'amica di Dora, figlia di un'ostetrica, faceva compagnia alle ragazze madri che si ricoveravano da sua madre. Viola, vicina e amica di Dora, suo padre cuoco in una fabbrica, si suicida per essere catturato mentre rubava in cucina. Tina, la ragazza inglese con cui Dora divide la camera nella casa dello studente, aiuta Bubi e Delfina nella loro corrispondenza con l'inglese. Lora, l'amica di Dora, fidanzata di un soldato della missione Pelikan di cui rimane incinta e che la costringere ad abortire perché era già sposato. Hëna, una delle ragazze – madri, che partorisce un maschio, cioè: "una kurva in meno" (Ibrahimi, 2008: 194)

[27] Una maga nelle sue peregrinazioni con nonna Saba le aveva predetto che avrebbe sempre viaggiato. "Per sfuggire al mio destino" (Ibrahimi, 2008: 258).

fu cambiato dall'avvento del comunismo" (Ibrahimi, 2008: 157), lascia l'Albania con un biglietto di sola andata.

Nel terzo romanzo *Non c'è dolcezza* (Einaudi 2012) la scrittrice offre la fotografia di un paese piccolo ma estremamente eterogeneo, in cui le donne sono protagoniste a tutti gli effetti. Al centro del romanzo sono i temi della maternità, dell'amicizia e della complicità tra le donne, l'identità, i legami famigliari di sangue e acquisiti e l'esistenza di quel destino "che ci portiamo addosso insieme al nostro respiro".

La scrittrice parla nel romanzo di amiche per la pelle, di madri, di zie, di balie tzigane, di nonne, di suocere: donne che sposano uomini che hanno sempre amato ma che amano altre; madri che cantano una ninnananna crudele accanto a una culla vuota; madri che puniscono le figlie per una negligenza e che non le lasciano studiare perché devono badare ai lavori domestici; madri premurose che preparano i dolci; madri che vendono il sangue per crescere i figli.

È una storia magica raccontata con dolcezza, ironia e crudeltà che richiama ai valori familiari e alla fede in un destino che ci portiamo dietro ben prima della nascita[28].

La scrittrice racconta vicende di personaggi marginali e dimenticati, la condizione difficoltosa delle donne, specialmente delle zone rurali, ma anche la loro determinazione. Il romanzo rivela che la loro subalternità nelle relazioni di gender è superficiale. Il marito di Lila accetta la decisione della moglie di dare il loro ultimo nato, l'unico figlio maschio, a suo fratello Andrea anche se non era d'accordo. Questo indica il grande amore e rispetto nei confronti delle decisioni della moglie. Anche il marito di Meliha, Habib del primo romanzo ha accettato senza obiezioni la decisione di sua moglie di regalare metà delle terre e di sposare sua figlia con il fratello del morto.

[28] Al centro del romanzo sono Lila e Eleni, amiche per la pelle dalla prima elementare. Inseparabili, innamorate dello stesso ragazzo (Andrea), crescono a Urta, un paesino meridionale albanese nella seconda metà del Novecento. Lila sogna di diventare maestra, Eleni segue i radiodrammi. Lila va a studiare nella capitale, Eleni invece resta a Urta ad aspettare la sua sorte. Andrea si sposa con una ragazza che ha conosciuto a Tirana, la bella Mandeta. Lila diventa maestra e sposa Niko, il fratello di Andrea. Il matrimonio è segnato dal dolore di Andrea, lacerato dall'abbandono della moglie amatissima. Il padre di Eleni ed il padre di Andrea, incontrati al bar, fra un bicchiere e l'altro concludono che "i loro figli sfortunati potevano stare solo insieme" (Ibrahimi, 2012: 45). Eleni fa di tutto per essere una moglie perfetta. "Ingenua, crede di potergli dare quello che Mandeta non ha saputo dargli: un figlio" (Ibrahimi, 2012: 46). Lila scopre di essere per la quarta volta incinta. Un sogno le dice che sarà una femmina e decide di darla a Eleni e Andrea. Nove mesi dopo nasce il maschio che lei e suo marito avevano tanto desiderato. Ma lei non può mancare alla promessa. Ha paura di sfidare il destino. Ha paura che se non mantiene la parola data il bambino muore. Lila si separa con dolore dal figlio. Solo la morte metterà fine allo strazio che ormai consuma la casa di Lila e Niko. Arlind cresce forte e sano, allattato da una giovane tzigana. I suoi occhi sono azzurri e freddi come il ghiaccio, nonostante Eleni gli regali tutto l'amore di cui è capace. La traccia del sangue non si può cancellare del tutto. Il figlio cresce convinto di essere figlio di Eleni e Andrea, anche se il rapporto con zia Lila resta inspiegabilmente, ai suoi occhi, viscerale.

Secondo Ibrahimi i legami di sangue non si possono troncare e sostituire con altri. L'intera vicenda dimostra che il rapporto tra madre e figlio non può venire accantonato in nome di una promessa tra amiche e che una decisione dettata da un profondo legame di amicizia tra donne può fare nascere privazioni insopportabili per la madre e il bambino.

Lila e Eleni crescono insieme superando la contrarietà dei genitori: Eleni appartiene a una famiglia che proibisce alla figlia di studiare, mentre Lila studia e diventa maestra. Amano lo stesso ragazzo, ma non sono avversarie. È la promessa fatta per compassione, senza pensare le conseguenze, che distrugge la loro amicizia e le loro vite. Lila, in nome della promessa fatta all'amica, dona, a lei che non riesce ad avere figli, il quarto figlio. È una perdita che la donna non riesce ad accettare e che segna la svolta verso la sua morte.

Il rapporto tra donne è importante nei due romanzi. Nel primo sono rapporti interni tra suocera e nuora, tra le cognate, tra nonna e nipote, tra le amiche, mentre nel secondo romanzo c'è il rapporto esclusivo d'amicizia tra due amiche. Questo rapporto supera le gerarchie imposte dalla società secondo cui una ragazza di buona famiglia (Lila) non si deve accompagnare con una di misere condizione (Eleni figlia del pecoraio). Loro due non si dividono né da queste regole sociali, né dal fatto di essere invaghite dello stesso ragazzo (Andrea). Loro si dividono perché per Lila è impossibile accettare di aver donato suo figlio all'amica.

Lila non è la prima e né l'unica di aver fatto questo atto. Le coppie albanesi senza figli, suscitando la compassione dei familiari, hanno avuto sempre la possibilità di diventare genitori crescendo il figlio del fratello, della sorella o di un parente. La compassione per la sua amica ha spinto Lila di privarsi del suo ultimo figlio. Si è resa subito conto che un legame filiale non si spezza in nome dell'amicizia tra donne. Ma come ogni essere umano ha avuto un momento di debolezza. "Eleni e Lila sono personagge a tutto tondo, con le debolezze e la forza di molte delle donne di Ibrahimi e, in tal senso, profondamente umane" (Silvia Camilotti 2012: 2).

Un posto importante occupa nel terzo romanzo la presenza dei rom. Il romanzo si apre con la carovana dei rom in arrivo in villaggio, accompagnata da canti e accolta festosamente dagli abitanti del paese. Il ruolo del popolo rom nel romanzo *Non c'è dolcezza* dimostra la rappresentazione anticonvenzionale di Ibrahimi. Periodicamente il canto degli tzigani interrompe il silenzio del pesino, portando festa e gioia. È la giovane tzigana, Hava che allatta Arlind di tre mesi che rifiuta il biberon.

La suocera di Eleni e Lila, Theodora, è una nonna premurosa che procura la balia per il nipote Arlind. Lei non è una suocera tipica albanese: "segue le scene di Eleni in silenzio, se ne sta al suo posto, come poche altre suocere farebbero dalle sue parti (Ibrahimi, 2012: 46). Anche la suocera della prima figlia di Lila, Ornela, fa da madre alla giovane nuora rimasta orfana.

Ibrahimi sostiene che l'unica cosa che può affievolire l'amicizia tra donne è la maternità. La presenza nel libro di altri casi di amicizia tra donne, dimostra che Ibrahimi crede molto a questo rapporto importante. Non a caso la seconda figlia di Lila, Greta, ha un'amica per la pelle. Dopo la tragedia familiare lei viene accolta dalla famiglia della sua amica Eva come una seconda figlia.

CONCLUSIONI

L'universo femminile nei due romanzi di Ibrahimi è fatto di madri e figlie, nonne e nipoti, nuore e suocere. Le donne dei due romanzi sono forti grazie a un ottimo rapporto tra di loro. Chi sottovaluta l'importanza della complicità femminile ne soffre le conseguenze. L'unica cosa che vacilla questo rapporto è un legame di sangue, quale un figlio rappresenta.

Nei due romanzi c'è il tema della maternità. Saba ammonisce Bedena che manda la figlia nel manicomio perché secondo lei un figlio non si nega per nessun motivo. Lei non riesce a comprendere come sua sorella riesce a dormire di notte dopo questo che ha fatto. (Ibrahimi, 2008: 110) perché come lei dice: "un figlio è sempre un figlio" (Ibrahimi 2008: 196). Bedena si pente e soffre, ma non riesce a rinunciare alla sua assurda decisione e riportare la figlia a casa perché per lei un figlio malato (chiamato scemo, ritardato, mostro) era motivo di vergogna e abbandono, una specie di punizione divina. Anche Leyla dimostra un forte senso di maternità: lei non accetta di abortire il figlio che ha con il suo fidanzato africano. Lila, in un momento di debolezza promette il quarto figlio. Si pente appena prende in braccio il figlio e si rende subito conto che non ha importanza il sesso della sua creatura. Si sarebbe pentita anche per una femmina. Dolores, l'amica di Lila, il cui marito è in prigione ed è rimasta senza lavoro, è costretta a vendere sangue per crescere i bambini.

Nei due romanzi c'è la presenza delle donne tzigane collegate alla magia. Sono donne che leggono il futuro dei personaggi e pare che la loro previsione sia stata corretta. Nel secondo romanzo diventano vere e proprie amiche delle famiglie che le accolgono con amore e rispetto.

Nei due romanzi si parla di abiti da sposa e di matrimoni. Ci sono matrimoni combinati come quelli tra Omer e Sultana prima e Omer e Saba dopo (Meliha e la madre di Omer decidono il matrimonio dei loro figli per evitare la faida). Il padre di Eleni e il padre di Andrea decidono il matrimonio dei loro figli sfortunati. Nei due romanzi ci sono matrimoni contestati per motivi politici: nel primo il matrimonio di Myrto (il fratello di Saba) con Saraje, nel secondo il matrimonio di Aneta (la sorella di Andrea) con Zeno.

Nei due libri si parla di figli e del dolore che causa la mancanza di essi. Afrodita si paragona ad una lapide abbandonata, mentre Eleni soffre l'assenza con dolore perché per lei non avere figli "è come morire" (Ibrahimi, 2012: 67).

Nei due romanzi molto importanti sono le figure delle anziane, sintesi di amore e dolore, di bellezza e tragedia, il cui parere è ricercato e rispettato. Loro vengono ritratte con grande benevolenza e la loro saggezza le rende dei punti di riferimento. I loro lamenti funebri e i proverbi sono sintesi di costume e di pensiero.

Ibrahimi rappresentando i contesti diversificati del paese estremamente eterogeneo, dimostra che lo squilibro nei rapporti di gender è meno profondo di quanto sembri e le donne sono protagoniste a tutti gli effetti.

BIBLIOGRAFIA

Andrea De Carlo «Intervista a Anilda Ibrahimi», 11/03/2008, in http://www.mangialibri.com/node/3064, (consultato il 25.05.2013),

Anilda IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, *op. cit*., p. 261.

Anna FEDERICI, «Autopsia dell'animo: la migrazione nei romanzi di Elvira Dones, Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahimi.», *Line@editoriale*, n 3 (2011) - 2011, 79-94, mis en ligne le 17/06/2011. URL: http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/lineaeditoriale/article.xsp?numero=3&id_article=article_006-1039. Consulté le 26/08/2013.

Anna Maria CRISPINO, «Intervista ad A. Ibrahimi», 5.12.2008, Roma, in www.youtube.com/watch?v=rv-RIrG6aRE (25.06.2013).

Benko GJATA, «Intervista ad A. Ibrahimi», 2.04.2009, Torino, in www.youtube.com/watch?v=pGskDMzdy5o (consultato il 25.05.2013).

CAMILOTTI Silvia, Recensione a Anilda Ibrahimi, Non c'è dolcezza, Torino, Einaudi, 2012., in «altrelettere» (2012), DOI: 10.5903/al_uzh-9 [consultato in data 26/08/2013 sul sito www.altrelettere.uzh.ch]

Marisa Cecchetti, «Intervista ad Anilda Ibrahimi, Raccontare la vita è fare politica, Rosso come una sposa», in www.stilos.it/ibrahimi_anilda_-_rosso_come_una_sposa.html

Raffaele TADDEO, «rosso come una sposa – anilda ibrahimi», 01.12.2008, Milano, da El Ghibli, in http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=6&sezione=4&idrecensioni=100 (20.06.2013).

**QUANDO IL MITO SI FA ‘GENERE’**

*Francesco Lambiase*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
La mia comunicazione verterà sul componimento in terzine in versi endecasillabi inerente alla risposta della contessa Bartolomea da Matugliano a Carlo Cavalcabò, marchese di Viadana. La comunicazione affronta le questioni del mito, ingrediente fondamentale della scrittura di Bartolomea e del ‘genere’ e sarà strutturata sommariamente in tre parti: nella prima parte si mostra come il mito sia stato recepito nel Medioevo, tanto attraverso le opere delle Tre Corone, quanto attraverso i primi volgarizzamenti del Trecento; la seconda parte analizza la presenza del mito nei capitoli di Carlo e Bartolomea, esaminando la funzione che svolge all’interno dei due testi; la terza parte evidenzia le immagini di ‘genere’, ovvero la figura ideale di donna da parte di Carlo e quella di uomo da parte di Bartolomea, intendendo come ‘genere’ non solo lo studio dei significati socio-culturali della sessualità e dell’identità di genere femminile, ma anche maschile.

My communication will concern on the composition in hendecasyllable tercets relating to the answer of the countess Bartolomea from Matugliano to Carlo Cavalcabò, marquis of Viadana. The paper addresses the myth matters, fundamental ingredient of Bartolomea’s writing and the ‘gender’ issues and it will be structured summarily in three parts: the first part shows how the myth has been received in the Middle Ages, through the works of Dante, Petrarch and Boccaccio and through the first popularizations of the fourteenth century; the second part analyses the myth presence in the epistles of Carlo and Bartolomea, examining its function inside the two texts; the third part emphasizes the ‘gender’ images, that is the ideal figure of woman by Carlo and that of men by Bartolomea, intending as ‘gender’ a field including women’s studies and men’s studies.

KEYWORDS
Bartolomea da Matugliano; Carlo Cavalcabò; corrispondenza; mito; genere.
Bartolomea from Matugliano; Carlo Cavalcabò; correspondence; myth; gender.

Il rapporto tra mito e letteratura, per quanto concerne il Medioevo, deve essere impostato tenendo a mente una serie di elementi storici che contribuiscono a riportare in auge l’antichissima cultura mitica: *fabulatores* e *conteors* percorrono ininterrottamente tutta l’Europa; i racconti si diffondono nelle forme più varie, dagli *exempla* ai *fabliaux*, dalle novelle ai *lais*. Queste narrazioni trasmettono l’educazione, il sistema di valori, il ricordo degli avi e la cultura condivisa, suscitando una generale rimitizzazione della letteratura, favorita anche dalla contiguità tra tradizione scritta e tradizione orale (Donà, 2010: 54).

È in questo contesto di lungo corso che vanno collocati i due testi di cui intendo parlare, due testi di fine Trecento o primissimi anni del Quattrocento, in terzine, costituiti da una epistola amorosa che il marchese di Cremona Carlo Cavalcabò indirizza a Bartolomea da Matugliano[1]. Della donna, per la scarsità di documentazione, ci è dato sapere poco o niente, tanto che non si conosce esattamente neppure se Matugliano sia indicazione di provenienza geografica o cognome vero e proprio e se la forma di tale cognome non sia piuttosto Matugliani o Mattujani come trascrivono gli studiosi ottocenteschi; del Cavalcabò invece sappiamo che fu grande uomo di guerra e di governo che incrementò il prestigio della città di Cremona, di cui divenne signore nel 1404, per un brevissimo periodo, appena un biennio, giacché il 25 luglio del 1406 venne ucciso a tradimento dal rivale Cabrino Fondulo.

Inversamente proporzionale alle informazioni biografiche è stata la fortuna delle due epistole: il testo di Carlo è tramandato da quattro manoscritti, la risposta di Bartolomea è invece conservata da tredici testimoni. Il motivo di questo ampio successo del testo di Bartolomea non è facile da spiegare se si tenesse conto soltanto del livello estetico del componimento, ma la complessa elaborazione, il topos della modestia e l'ostentazione di un alto grado di cultura, non comune per le donne della sua epoca, potrebbero avere decretato tale fortuna.

Nel caso dei nostri scritti, oltretutto, la rievocazione mitologica coinvolge anche la creazione di immagini di 'genere', dove per genere deve essere inteso non solo lo studio dei significati socio- culturali della sessualità e dell'identità di genere femminile, ma anche maschile; nel caso specifico Carlo e Bartolomea ci offrono, tramite l'eredità mitologica il ritratto dell'altro genere.

## 1. LA RICEZIONE DEL MITO NEL MEDIOEVO

Come detto in precedenza, non c'è dubbio che il mito abbia attraversato ininterrottamente la cultura occidentale secondo i criteri di un complesso meccanismo di ricezione e rimozione, e quasi di 'ricezione per rimozione', dell'eredità classica attuato anche dalla letteratura italiana. Fin dal Duecento e poi sempre più tra '300 e '400 sono molti gli autori che ricorrono al mito in maniera episodica o costitutiva, continuando quell'azione di trasmissione della vicenda mitica da un secolo all'altro.

[1] Il testo dell'epistola di Carlo Cavalcabò e della risposta di Bartolomea da Matugliano sono ripresi da Frati, L., Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Universit. 1739), Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913. Da questo momento in poi i brani messi a testo faranno riferimento a suddetta pubblicazione.

## 1.1 IL MITO ATTRAVERSO GLI ESEMPI DEGLI AUTORI TRE-QUATTROCENTESCHI

Per citare solo i casi più e meglio noti si ricorderà come Dante nella sua *Comedia* faccia riferimento numerose volte alla mitologia: questi continui rimandi, mutuati nella maggior parte dei casi dal suo maestro Virgilio, ma anche da Ovidio, sono frutto di un'innovazione che porta ad inserire quelle narrazioni in un contesto completamente nuovo, in primo luogo contribuendo a creare, per somiglianza e dissomiglianza con il mito invocato, il mondo di figurazioni così caratteristico della *Comedia*.

Altrettanto ricorrente è la presenza del mito nel *Canzoniere* petrarchesco, ma ancor più il ricorso al mito è presente nei *Triumphi*; con Boccaccio però, in particolare nei 15 libri delle *Genealogie deorum gentilium*, di cui le *Metamorfosi* di Ovidio sono sicuramente il riferimento cardine, il ricorso alla tradizione mitica diviene un momento di rivalutazione consapevole e cosciente del bagaglio che la poesia classica aveva tramandato tramite le *fabulae* classiche, in quanto la sua opera, rifuggendo le censure di matrice religiosa, è invece tesa, per il tramite del recupero del senso storico, filosofico-naturale e filosofico-morale delle leggende mitologiche, a rivendicare un senso conoscitivo al mito e alla poesia classica che l'ha conservato.

## 1.2 IL MITO ATTRAVERSO IL VOLGARIZZAMENTO DEI CLASSICI

Uscendo dai casi esemplari delle Tre Corone, nel corso del Trecento una più larga divulgazione del mito si ha attraverso i tanti volgarizzamenti dei classici, nati dall'aspirazione di diffondere la conoscenza degli *auctores*, che occupano nuovamente un ruolo primario nella formazione culturale e sono sempre più oggetto di interesse da parte di un pubblico anche non specializzato, entrando in contrasto con la letteratura cortese e religiosa. Dopo i primi tentativi, molto artificiosi e abbastanza stentati, successivamente si registrarono ottime versioni, fedeli all'originale latino e senza quegli ammodernamenti che in precedenza avevano mirato ad annullare la distanza fra testo antico e nuovi fruitori volgari (Cardini, 1995: 102-103).

Il gusto per una narrazione immaginifica e favolosa si rileva soprattutto nei volgarizzamenti, sia in prosa che in versi, della poesia antica (Cardini, 1995: 102-103): nel corso del XIV secolo se ne contano tre delle *Heroides* di Ovidio, di cui forse il più importante è quello di Filippo Ceffi[2]; tre o quattro versioni dell'*Eneide* di Virgilio, fra le

---

2 Filippo Ceffi (XII secolo- 1330 ca.)- Notaio, letterato e amanuense fiorentino. Tradusse in prosa le *Heroides* di Ovidio e l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne. Fu anche autore di una

quali la più rilevante è certamente quella di Ciampolo di Meo degli Ugurgieri[3]; non tralasciando quelli delle *Metamorfosi*, dell'*Ars Amandi* e dei *Remedia Amoris*[4].

Accanto all'interesse per i poeti si sviluppa quello per gli storici veri come Valerio Massimo, riguardo alla cui opera basterà citare i precoci volgarizzamenti, in siciliano e in toscano, *Dei fatti e detti degni di memoria,* uno di Accursio di Cremona, l'altro attribuito in passato ad Andrea Lancia.

## 2. IL MITO NELLA CORRISPONDENZA TRA CARLO E BARTOLOMEA

### 2.1 IL MITO IN CARLO

L'uso del mito nelle lettere dei due personaggi non può certo essere considerato fugace: la sua funzione risulta essere efficace a designare modelli comportamentali tanto positivi quanto negativi, ma il dato che maggiormente sorprende è la massiccia presenza della componente mitologica in Bartolomea, per di più di gran lunga maggiore a quella presente nel testo di Carlo: infatti solo due volte quest'ultimo fa veloce riferimento, nei vv. 37-39 e 40-42, ai personaggi di Didone ed Elena:

> Io te priegho per quelle faville,
> Che trase Dido di cotanta pena
> Che porgi allo mio mal(e) qualche tranquille.
> Io te priegho per la Greca Elena,
> La qual passò d'ogni belleçça il segno
> Che tu te volgi a mi dolce, serena.
> vv. 37-42

La figura della regina fenicia, fondatrice di Cartagine, è citata come esempio di passione amorosa ardente, che, se non ricambiata, conduce alla sofferenza e alla morte; l'immagine della greca Elena è invece esempio di quella bellezza che produce la passione. Il secondo esempio ha valenza positiva, mentre il modello Didone è, invece, senz'altro negativo, come anche nell'*Eneide*, poiché incarna una tipologia prettamente carnale, che va oltre i confini dell'amore, come era percepito nel Medioevo. In sostanza entrambi i modelli fungono da sollecitazione affinché Bartolomea ceda al corteggiamento.

---

raccolta di *Dicerie* volgari in prosa, cioè di discorsi da pronunciarsi in occasioni ufficiali. Cfr. M. Palma, *Ceffi, Filippo*, in *Dizionario biografico degli* italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXIII, 1979, http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-ceffi_(Dizionario-Biografico).

3 Ciampolo di Meo degli Ugurgieri (n. Siena 1319)- Verseggiatore. Compendiò in versi la *Divina Commedia* (una terzina per ogni canto), e tradusse l'*Eneide*.

4 Per le *Metamorfosi* si ricordi il volgarizzamento del notaio e letterato pratese Arrigo Simintendi.

2.2 IL MITO IN BARTOLOMEA

L’argomentazione del Cavalcabò è dunque tutta incentrata sulla conquista amorosa e la scarsa frequenza del mito non consente ulteriori riflessioni; così non è per il testo di Bartolomea nel quale assistiamo ad un fenomeno singolare: la commistione cioè tra mito e storia. Il capitolo ternario della donna produce un discorso fluido, sebbene non sempre chiarissimo, almeno a stare all’analisi finora condotta delle varianti manoscritte, che introduce modelli esemplari, senza adottare una linea di separazione netta fra personaggi storici e mitici, contaminando le due categorie, portando il mito ad assumere un grado di storicità che da solo mai avrebbe ambito ad avere; tanto che il suo recupero, incapsulato in un contesto che mira ad essere persuasivo, pare ideologicamente mistificatorio nel tentativo di ricondurre la sostanza mitica al livello della storia. Si veda qualche esempio:

L’op[e]re gloriose, adorne e magne
De Lucretia famosa, il cui morire
È vita a chi di tal morte non piagne.
Piacemi assai leghando anchor d’udire
Di virgineo uccidente la filglola
E di Premenio il giusto e casto ardire.
L’animo sempre a questa virtù sola
Tien al fren del disio la casta mano,
Perché donna sopr’ogni vertù vola.
Quando Pontio prese Aufidiano
Il ferro messo haver nel pedagogo
E Atilio Filischo, huom sì soprano.
Marco Claudio Marcello vedo ch’al giocho
Pose Schatinio e vegio quel tribuno
Contra Marcho Lecterio, ond’io me sfogho
D’anoverar gli esempli ad uno, ad uno.
Veggio Sempronio nello Olympo monte
Punir gli errori e ‘nsanguinar gli errori.
Veggio l' alegra Galogree in fronte
La testa in man tener(e) di que’ con lei
Mise le man corrocte, ardite e pronte.
Quanto piacer ne’ versi han gli occhij mei
Di colei ch’usò il ferro in sé avaccio,
Che vide in mar colei con penser rei.
Et quelle che sentir l’ultimo giaccio
Quando Mario nel tempio le renchiuse,
Che fo lor fama e gloriöso laccio.
Questi son mei dilecti e le mie muse,
Specchiando me in ogni lor casone
Dove l’infame jndonne sien confuse.
Legho de Eurithia regina amaçone

De Nicostrata poi dicta Carmente
Che alle sette latine die' rasone.
L'alta Panthasilea sempre è presente
Agli occhii mei, e nel cuor sigilla
L'opre facte da lei famosamente.
Dhe volsi anchor la regina Camilla.
Veggio che per Italia tanto fe'
Che soa fama anchor nel mondo stilla.
vv. 58-96

Nei vv. 58-96 Bartolomea indica il proprio ideale di castità, che le consentirà di declinare le *avances* del corteggiatore, attraverso esempi misti di storia e mito: una prima parte del suo discorso introduce personaggi storici, ripresi quasi alla lettera dal VI libro *Dei fatti e detti degni di memoria* di Valerio Massimo e dal *De claris mulieribus* di Giovanni Boccaccio. Interessante è notare come Bartolomea segua la stessa successione dei modelli che si registra nelle fonte latina: difatti riporta gli esempi romani di Valerio Massimo da VI 1,4 a VI 1, 13, per citare, poi, quelli extra imperiali; per quel che riguarda le donne famose nominate da Boccaccio non segue la medesima progressione, spaziando dal capitolo XIX al capitolo LXXX. Sono elencati: Lucrezia, figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino e moglie di Collatino che, a purificazione della violenza subita per opera di Sesto Tarquinio, si uccise; Virginio, che sacrificò la figlia per vendicarne la purezza minacciata da Appio Claudio; Ponzio Aufidiano, che ammazzò il pedagogo della figlia, il quale ne aveva violato la verginità. A questa serie fa seguito un drappello di esempi mitici di verginità più o meno eroicamente conservata: quello delle regine delle Amazzoni Oritia e Pentesilea, della virgiliana Camilla, dell'imperatrice Costanza e della regina Giovanna.

Una analoga commistione di mito e storia riguarda i modelli di fedeltà coniugale, vv. 97-126:

Quella famosa e gran Penelopé,
Stata gran tempo in aspectar Ulisse
Che mille volte soa tela disfé.
Specchiomi in quella che se tanto misse
In perilglo a passar la gran fortuna
Tilerino il secrieto a' soi redisse.
Dico de l'alta Cornelia Rhomana,
Vergene gloriösa in opre tali
Qual d'huom virile in ogni mente humana.
Claudia delle vergine vestali
Leghò nel cuor gustando gran letitia
Et Martia di Maron fra quelle tali.

Trovo di Floco la savia Supplitia,
Plena d’ogni valore e cortesia,
Ch’ognora alla vertù il cuor me initia,
E a lacrime mei occhii sempre invia
Di Gelon Cicilian la cara filglia,
Che in sé l’altrui mortal colpo desia.
O di quanta virtù mio cuor s’empilglia
Quando di Sophonisbe gran regina
Penso e lego a honor l’alma consilglia.
Sempronia, che de’ Gracchi fo tapina
Isicratea di Ponte e Julia anchora,
Il cui morir fe’ de’ roman ruina.
E Portia di Caton cui fama honora,
Cornifitia, la qual hebbe radici,
Indi poesia già me inamora.
Constantia de’ romani imperatrici
Di Cicilia regina, e poi Zoanna,
Che de l’altre regine fo phenici.
vv. 97-126

Al contrario di prima, ora Bartolomea rispetta la successione della rassegna boccacciana dal capitolo XL al capitolo CVI, mentre, invece, rompe la linearità, non seguendo più l’ordine degli esempi di Valerio Massimo e saltando da III 2,2 a V 4,6, da VI 7,3 a III 8,6 e infine a IX 15,1. Viene esaltato il celeberrimo mito omerico di Penelope e della sua lunga attesa per Ulisse, ma vengono addotti anche due personaggi storici: dapprima Sulpicia, tanto fedele al marito guerriero da essere disposta a seguirlo, contro il volere di sua madre, in Sicilia; poi Sofonisba, che fece molto per mantenere il coniuge a fianco della patria cartaginese in difficoltà contro i Romani.

Dal v.127 al v. 192 si dipana il *topos* della modestia: in nome di essa infatti Bartolomea rifiuta l’amore del marchese di Cremona, non solo perché non vuole ricambiarlo, ma anche perché non degna di meritare tale amante.

In queste altre vertù mio cuor apanna
Non cercho come già rapisse Jove
Ganimede, la cui opra si danna.
Né cercho anchor come rapisse altrove
Europa giovencho diventando;
Né come per Almena il se rimove.
Nel suo amphitrion forma prendendo,
Né come Phebo con dorati crini
Dietro alla bella Daphne andò correndo;
Et non curò sentir come divini
Sembianti soi costui già trasformasse
Diventando pastor con vili inchini.
A Silvio Ameto è ver come menasse

Jove soa forma in un candido cigno,
Acciocché Leda in soa preda pilglasse.
Né ho piacer de udir, che nel benigno
Viso de l'alta dea Diana volse
Per inghannar Calisto in tale ordigno.
Né come l'alto dio de l'arme accholse
In sì ardore amando Cytherea
Quando Vulcano in adulterio il colse.
E fugho audir sì come questa dea
Presa a Adonne pianse soa morte
Del fuoco che de lui già dentro ardea.
Despiacemi udir de Hercule il forte,
Che per Jole alla rocha trasse chioma
Actando sé alla feminil sorte.
Conçosiacosa ch'elgli di fama ha noma
Havere ucciso Antheo e Cerber cane,
Trasse de inferno e il cielo hebbe per soma.
E se soe rozza membra feccie humane,
E l'anel d'oro a l'acto feminile
Vestendo gl'indumenti al dosso strane.
Non consento in huom magno acto servile,
Ove regna vertù frale et lena
Dal buon principio diventar poi vile.
Io porto nella mente amara pena
Quando per Adrïana Theseo sento
Piange e il troyan Paris per Helena.
E quando Io leghò con riguardo attento
Della furia di Phedra scelerata
Ch'a Ypolito bello fe' dar quel tormento.
La mente con error tal cosa guata,
Quando de gli acti corcata faville
Sento che stemperando se dilata.
Hai quanto me despiace che de Achille
Ardesse già Briseyda, o ver che Dido
Sentisse per Enea mortal sortille.
E de Leandro, che nel mar d'Abido
Per venire alla soa amata Ero
Provò nell'onde il so ultimo strido.
Dove erron non è dillecto intero,
Perhò me spiace Phylis che sui pianti
Sparse per Demophonte a lei severo
De che honor furo a Medea gl'incanti
Quanto for poi piangendo soe feste
D'esser ella e Jason venuti amanti.
La misera Hermion piangendo Horeste
Sempre se vide la morte alpestra
Lei invitar soe fiamme dishoneste.
E 'l doloroso Lino per Ypermestra
Pianse nel cuor di dolore intisso
Simile il vil prete, o Clitemestra.

Quanto dolor de sì portò Narciso
Quando la bella Tisbe al gelso moro
En ogni pecto di mortali per fiso.
vv. 127-192

Al *topos* della modestia, dato il contesto, si associa un giudizio dell'amore visto come inganno e causa di sofferenze, che il corteggiatore è invitato a fuggire sulla scorta degli esempi delle trasformazioni di Zeus per conquistare Alcmena e Leda; degli umilianti sacrifici fatti da Eracle per restare accanto all'amata Iole; delle storie di Teseo ed Arianna e di Paride ed Elena; dell'amore scellerato ed incestuoso di Fedra verso Ippolito; del tormento di Didone per Enea; degli inganni di Medea e Giasone e infine delle lacrime di Ermione per Oreste.

Il mito verrà affiancato alla storia nei vv. 193-249, nei quali Bartolomea, riprendendo il testo di Valerio Massimo, invita il Cavalcabò ad uniformarsi a modelli di *principes* virtuosi: l'elenco dei grandi uomini che si sono distinti per la loro forza e abilità militare o per altre virtù degne di principi comprende Alessandro Magno per la generosità, Carlo Magno per l'ortodossia religiosa, Scipione l'Africano e Attilio per la lealtà in guerra, Marcello per la pietà, Cicerone per l'abilità oratoria, Muzio Scevola per la costanza.

Perhò non seguirò già di costoro
Gl'exempli, ma de quì dove hebbon pace
L'alte vertù ne' grandi effecti loro.
Voi, signor caro, a cui veggio honor piace
Sete da comendar fra' più famosi
Di quai tuba di fama mai non tace.
Le cortesie et facti glorïosi
Della nation gentile, alta et antiqua
Fan voi modernamente luminosi.
Fama dove se parla par che dicha
Voi esser pien d'ogni magnificentia,
Et ogni errore e infamia v'è nimicha.
Io sento similgliarvi alla excellentia
E valore et ardir del gran Camillo
Che Rhoma liberò con soa presentia.
De Galia exilïando in tal sigillo
Veggio improntar voi, che vostra mano
Cremona tolse al vipero vexillo
E sento te più benegno e humano
Che l'oscul filial già Philostrato
Recontando le mulglie humìle e piano.
Fama corre de te che sei ornato
Di cortesia più che il magno Alexandro,

Che di largho donar fo sì doctato.
 Nel mare Egeo, nel qual dove Leandro
Perì termine son di quel che parlo
Né più l'honor del buono antiquo Evandro.
 In nel nome real renovi Carlo,
Fidele in ciò che sancta chiesa crede,
Catolico e fervente in sequitarlo.
 Corre la fama anche per chi ti vede
Esser tu similgliante a Scipïone
Franco e sì come Attilio in dar soa fede.
 E abilmente come il buon Catone,
Pietoso più che non fo mai Marcello,
Casto più ch'african(o) (es)sendo garçone.
 Al militar governo sei Metello,
Scevero, ardito, ai toi largho e cortese,
Più che Ansalon sei del corpo bello.
 Tulio in eloquentia, in pronuntiar cortese,
Constante più che Muccio inver' Porsenna
Quando al gran focho la soa man distese.
 Tutthor quanto in justitia tu il perpenna,
Tu di liberale arti tien la forma,
Come di nave il timone e l'antenna.
 La toa nobilità tutta è conforma
Al gran disìo de' Cesar(i), né pensiero
D'inalçar la toa fama e sequir l' orma
 D'ogni magnificentia in chi scudiero
Debbe essere honorato di valore,
Et sei nel cuor gentil ver cavaliero.
 Tu sei real, tu sei dricto signore,
Specchio d'ogni virtù che dir se pote
In homo honorato, in gran disìo d'honore.
 Tutte toe opre son da digni note,
Perle con dolce, honorevol metro,
Ch'alle tre gran vertù stanno devote.
 vv. 193-249

Per concludere: una analisi puramente quantitativa conferma l'equa ripartizione tra i versi che attingono a modellii mitici e quelli che desumono gli esempi dalla storia, e anche da questo punto di vista, cioè anche quando non c'è una vera e propria commistione tra le due categorie di provenienza, se ne ricava l'impressione di una sostanziale contiguità, che permette al mito di addentrarsi sempre di più nella storia e di ammantarsi di quell'alone di veridicità che la stessa storia contribuisce a somministrargli.

3. IMMAGINI DI 'GENERE'

Il *gender*, inteso come indagine che focalizza l'attenzione sulla costruzione sociale e culturale di entrambi i generi, femminile e maschile, e sulle relazioni che

intercorrono tra loro (SUSPI, Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana: http://www.supsi.ch/gender/gender-studies.html.), insieme agli *women's studies*[5], ha portato ad un radicale mutamento nella pratica dello studio della letteratura: all'interno di una formazione umanistica completa diventa essenziale comprendere i meccanismi attraverso cui si costruisce e si sviluppa l'alterità (Cox, 2012: 8).

La Letteratura italiana arriva tardivamente alla maturazione di una tradizione di studi dei modi in cui la mascolinità prende forma nei testi letterari. Nonostante i notevoli sviluppi degli ultimi anni, non disponiamo ancora di validi studi sulle mascolinità italiane dell'Umanesimo, del Barocco o dell'Età romantica, né tantomeno nella lirica medievale italiana .Il contributo più indicativo del concetto di *gender* in Letteratura italiana può venire dalla nuova ottica con cui si guarda alle scrittrici all'interno di una tradizione alquanto maschilista. Lo studio della scrittura femminile di epoca medievale e rinascimentale si è rivelato un settore ricco grazie ad importanti opere sulla storia conventuale e il teatro, sulla scrittura epistolare e sul rapporto tra le donne, la cultura e l'editoria. Il recupero di queste testimonianze femminili allarga il settore di indagine del *gender*, oltre le abituali categorie di razza, *status* sociale e identità geoculturale e religiosa. L'evolversi del ruolo occupato dalle scrittrici all'interno della cultura letteraria italiana apre la strada ad una storia che considera la scrittura maschile e la scrittura femminile in maniera paritaria. Al di là di ciò, il minore sviluppo dei *gender studies* all'interno della cultura accademica italiana fa sì che questi siano ancora associati ai *women's studies*, pertanto, il problema della tradizione letteraria italiana è la corrispondenza che viene a crearsi tra *gender* e sesso (Cox, 2012: 8-13). Negli ultimi anni, grazie soprattutto al contributo di numerosi studiosi, si è vista una evoluzione del lavoro sulle costruzioni letterarie del *gender* che ha determinato un incremento delle edizioni critiche di opere di scrittrici italiane.

### 3.1 LA DONNA SECONDO CARLO

Leggendo l'epistola di Carlo Cavalcabò e la risposta di Bartolomea da Matugliano è possibile riprendere il percorso dei *gender studies*, andando a verificare i modi in cui l'uomo e la donna del Tardo Medioevo e inizio dell'Età Moderna, rappresentavano l'altro genere.

Partiamo da Carlo: il marchese rivolge all'amata una costante supplica affinché ricambi allo stesso modo il sentimento che prova per lei. Nel componimento la

---

[5] In realtà, rispetto a *gender*, l'uso di *women's studies* impone una restrizione di campo, che porta a concentrarsi esclusivamente sulla donna.

descrizione della donna ideale si divide in due parti: l'aspetto fisico e le qualità morali e caratteriali. Per quel che riguarda l'estetica, egli si concentra su una parte del corpo di grande fortuna, ovvero gli occhi: difatti al v. 30 (*C'um pocho gli ochi toi lassi vedere*) ed al v.77 (*Ch'aschonde qui belgli occhi ove dimora*) Carlo chiede che gli vengano mostrati, poichè mettono in evidenza, come precisato rispettivamente al v.44 ed al v. 46, la natura gentile e lo sguardo umile della donna, anch'essi già *topos* che troviamo nella letteratura precedente.

Io te priegho, benché non sia degno
Pur di veder il tuo aspecto gentile,
Che '1 mio parlare non ti vengna a sdegno,
Io te priegho per quel guardo humìle
Ch'io me (ni) ritrassi a l'ombra del tuo (bel) volto
Che mi (ni) sochorri col tuo vago stile.
vv. 43-48

Per Carlo, tuttavia, le qualità morali e caratteriali di una persona, sembrerebbero avere preminenza su quelle anatomiche: al v.20 implora la mercé di Bartolomea (*Se mai in donna si trovò mercé*), affermando che di raro si trova nelle donne; al v.27 (*Che lla tua pace schacci ogni mei guai*) sottolinea come la pace con l'amata lo libererebbe da ogni guaio; ai vv. 55-57 chiedendo risposta graziosa e chiara, vuole l'assoluta sincerità:

Io te priegho, se mai ti fo cara
Cosa del mondo, che per lo tuo amore
Facci risposta gratïosa e chiara.
vv. 55-57

Al v.63 (*E tu del mio languir hai pocho cura*) Carlo vuole che la donna non sia indifferente, sicuramente per non soffrire, ma anche per una questione di correttezza, in quanto non sarebbe stato molto garbato, e quindi consono a un essere di così alta levatura, non rispondere ad una lettera, risultando irrispettosa dei sentimenti altrui; infine ai vv. 87-88 afferma che la donna deve essere benevola e pietosa:

Cum più vo inanci el cuor manchando vene,
Però, prima che morte m'abbia vinto,
Porgi la pace al dolor che mi tiene.
Mostrami el viso de pietà dipinto
Prima che morte m'abbia cussi cinta.
vv. 85-89

Una donna che tutto sommato riflette ancora i canoni della donna angelicata, e che dobbiamo immaginare molto paziente, data la quantità di volte in cui Carlo ripete "Io ti prego".

3.2 L'UOMO SECONDO BARTOLOMEA

Passiamo a Bartolomea, premettendo che nella replica è netta la volontà di sottrarsi alle lusinghe del marchese. La donna mostra una prolissa rassegna di eroine e di grandi uomini del passato e del mito, aderente ai *Trionfi* di Petrarca (Bentivogli, 1984: 210), che utilizza per descrivere il suo modello di uomo esemplare.

La rappresentazione della figura maschile ideale può essere divisa, sommariamente, in due grandi sezioni: la prima si estende dal v. 1 al v. 51, nei quali Bartolomea mette in evidenza le qualità del marchese di Viadana; la seconda comprende i versi che vanno dal 193 al 285, nei quali la donna sprona il corteggiatore a seguire determinati modelli di comportamento, mettendolo in guardia da altri esempi da imitare. Inoltre è da precisare che, rispetto a Carlo, Bartolomea non fa alcun riferimento a componenti fisiche, ma elogia solo le doti morali dell'uomo, a dimostrazione di quali siano le qualità cercate dalla donna nell'altro sesso.

Inclito, gloriöso e chiaro duce,
Carlo Cavalcabue vero marchese
Di Viadana, in cui gran fama luce,
Magnanimo, benigno, alto e cortese,
Di Cremona dignissimo signore,
Antiquo honor di Lombardo paese.
Bartholomea cum reverente honore
A te s'aricomanda, a te salute
Manda, qual si convien al tuo valore.
Io ho nelle mie man le carte havute,
Piene delle gran laude che me dai;
(Ma) non digne a me, ma per toa gran vertute.
Come tu sei usato, mandato hai,
Videle reverente et cum effecto
Di tutto il core (quel)le considerai.
Hor volesse l'altissimo e perfecto
D'ogni cosa factor(e) ch'io fusse tale
Qual il disio al tuo merto ha concetto.
Ma pur quanto '1 poter mio pichol vale
Comendarò le toe vertù ornate
Non simil al tuo stil ch'à sì grand'ale.
Ch'io non potre' volar se non m'aitate
Alto quanto conviensi, o dolce Orpheo,
O gran Caliope, hor su levate
Lo 'ngegno mio, Minerva, o sacro deo

Apollo, per quel don che ricevesti
Nei biondi crini al gran fiumme Peneo.
 Alquanto l'intellecto al mio dir desti,
Sì che le digne tue vertù dir possa
Come l'endegne in me tu discrevesti.
 L'animo tuo gentil te diede mossa
Sol per lo stincto natural che viene
De l'antiqu'alma in gran vertù perchossa.
 Però che nel suo stil sempre retiene
Di sé ornata et glorïosa fama
Chè vertù sola in gentil se conviene.
 L'animo pellegrino sempre a si chiama
Le cose grandi in vertù luminose
Quivi l'eterno honor tien verde rama.
 In te, signor magnanimo, tal cose
Veggio che siegon, quando tu honori
Quelle che son di fama glorïose.
 Avengha che di quel numer(o) sia fori,
Pur mi piace hora assai che cossì crede
Che '1 tuo suon d'un gran fructo sian già i fiori.
 Ma tu, signor, d'antiqua vertù 'rede
Sia da me rengratiato quanto merta
L'opra d'ogni honor fu sempre preda.
 Che 'l tuo suon valoroso mi fa certa
D'esser assai più ch'io non me credea
Nelle cose di fama ornata e 'sperta.
 vv. 1-51

Nel verso incipitario dell'epistola della Matugliano incontriamo un trinomio sinonimico, con funzione di *climax* ascendente, che mette subito in luce le qualità dell'uomo: *"Inclito, glorïoso e chiaro duce"*, seguito al v.4 dalla menzione di altri pregi che non devono mancare ad una persona di così alto livello: *"Magnanimo, benigno, alto e cortese"*; inoltre è da notare l'insistenza sulla magnanimità che incontriamo nuovamente al v. 40.

Condizione primaria che non deve mai mancare all'amante, e che Bartolomea rimarca in modo insistito lungo tutto il componimento, è la virtù: difatti, modestamente, la donna ammette di non essere degna rispetto alla gran virtù che l'uomo possiede, sottolineando l'importanza di questa dote ai vv. 20, 29 e 46.

Una caratteristica che entrambi gli amanti devono possedere è, senza dubbio, l'animo gentile. Dopo che già Carlo ne aveva parlato nella descrizione delle qualità di Bartolomea, conferendo a *gentile* l'accezione di *nobile*, anche quest'ultima rimarca l'importanza di questa prerogativa al v. 31. Nella terzina che comprende i vv. 34-36,

inoltre, la Matugliano precisa che la virtù può risiedere solo nell'animo gentile di una persona che possiede fama, elogiando, effettivamente, Carlo.

Ultimo pregio elencato nella prima parte dalla donna è l'onore, al v. 39, a cui aggiunge l'aggettivo di *eterno*, per le grandi imprese realizzate, che faranno sì che tale peculiarità non gli venga mai negata.

Prima di passare al secondo filone di qualità che un uomo deve avere, ai vv. 160-162 Bartolomea specifica che mai uomo deve sottomettersi ad atti servili, indebolendo così la virtù che possiede e invilendosi; ossia, l'uomo deve sempre mostrare la sua virilità.

Non consento in huom magno acto servile,
Ove regna vertù frale et lena
Dal buon principio diventar poi vile.
vv. 160-162

Nei vv. 193-249 Bartolomea elenca alcuni personaggi storici dotati di particolari virtù, e indica in cosa Carlo somigli a loro, cioè mette in evidenza le caratteristiche di *princeps* che possiede il marchese.

Perhò non seguirò già di costoro
Gl'exempli, ma de quì dove hebbon pace
L'alte vertù ne' grandi effecti loro.
Voi, signor caro, a cui veggio honor piace
Sete da comendar fra' più famosi
Di quai tuba di fama mai non tace.
Le cortesie et facti gloriosi
Della nation gentile, alta et antiqua
Fan voi modernamente luminosi.
Fama dove se parla par che dicha
Voi esser pien d'ogni magnificentia,
Et ogni errore e infamia v'è nimicha.
Io sento similgliarvi alla excellentia
E valore et ardir del gran Camillo
Che Rhoma liberò con soa presentia.
De Galia exilïando in tal sigillo
Veggio improntar voi, che vostra mano
Cremona tolse al vipero vexillo
E sento te più benegno e humano
Che l'oscul filial già Philostrato
Recontando le mulglie humìle e piano.
Fama corre de te che sei ornato
Di cortesia più che il magno Alexandro,
Che di largho donar fo sì doctato.
Nel mare Egeo, nel qual dove Leandro

Perì termine son di quel che parlo
Né più l'honor del buono antiquo Evandro.
In nel nome real renovi Carlo,
Fidele in ciò che sancta chiesa crede,
Catolico e fervente in sequitarlo.
Corre la fama anche per chi ti vede
Esser tu similgliante a Scipïone
Franco e sì come Attilio in dar soa fede.
E abilmente come il buon Catone,
Pietoso più che non fo mai Marcello,
Casto più ch'african(o) (es)sendo garçone.
Al militar governo sei Metello,
Scevero, ardito, ai toi largho e cortese,
Più che Ansalon sei del corpo bello.
Tulio in eloquentia, in pronuntiar cortese,
Constante più che Muccio inver' Porsenna
Quando al gran focho la soa man distese.
Tutthor quanto in justitia tu il perpenna,
Tu di liberale arti tien la forma,
Come di nave il timone e l'antenna.
La toa nobilità tutta è conforma
Al gran disìo de' Cesar(i), né pensiero
D'inalçar la toa fama e sequir l' orma
D'ogni magnificentia in chi scudiero
Debbe essere honorato di valore,
Et sei nel cuor gentil ver cavaliero.
Tu sei real, tu sei dricto signore,
Specchio d'ogni virtù che dir se pote
In homo honorato, in gran disìo d'honore.
Tutte toe opre son da digni note,
Perle con dolce, honorevol metro,
Ch'alle tre gran vertù stanno devote.
vv. 193-249

La rassegna delle qualità dell'uomo ideale, si conclude ai vv. 250-285:

Già non se tira con le mani a retro;
Ma nelle quatro trapassando spesso,
E ciaschun vitio a te sta molto aretro.
Ma poi ch'al fin del mio dir[e] me apresso,
Perché non sei creato mortalmente,
Soffrirai che nel pecto te sia messo
Questo ricordo, ch'ancor può somente
Esser di glorïoso e chiaro fructo;
Perché i molti signor sono hoggi spente.
L'opre virtuose et ogn'hom tucto
S'è dato a far thesor per avaritia,
Che matre è di vergogna e d'ogni lucto.
Vendon la fama lor, vendon justitia,
Leti son d'habondar negli altrui danni,

Rechiudendo in lor mente ogni tristitia.
 Per le qual’ cose e’ son dicti tyranni
D’alturio venenoso che uccide
Quei che se fidan de soi falsi inghanni.
 Questi i reami e le cità divide,
Questi per soe mal’opre ciaschun teme,
Vive morendo et dio in sé deride.
 Ma il passo grave che ‘l suo corpo preme
Il trova nel suo fin tutto fallace,
Perhò spesso dal ciel justitia preme.
 Ma se voi haver dentro al tuo cuor pace,
Fa sol che le vertù faccian retegno
Ne’ toi pensieri, et fa ciò che lor piace.
 Volglij che questo sol te faccian degno
D’esser signore, et ogni di inalçare
Sol per amor et crescere il to regno,
 Sì che tu possi a’ toi perpetuare
Quel che fo per antiquo partorito
Del sangue tuo per virtuoso oprare.
Fatte ciaschun con le virtute amicho,
Pensa che sei mortal, fa che socchorra
Con questo sceptro anchor che t’è inimicho.
 vv. 250-285

Nella terzina dei vv. 241-243 Bartolomea rileva nuovamente il grande valore di Carlo, che lo rende vero cavaliere, e qui si palesa il modello tipico della letteratura cortese; al v. 245 lo definisce *“specchio d’ogni virtù”*, rimarcando il grande onore dell’uomo; nei vv. 259-273 la donna propone di non seguire l’esempio dei tiranni, dal momento che questi sono ingannatori, portano il malcontento tra la gente, e addirittura deridono Dio, esempio negativo del signore; ai vv. 274- 279 Bartolomea esorta Carlo a seguire le virtù, facendo ciò che è più consono, così da dimostrarsi degno signore, in grado di far crescere il proprio regno, secondo corretto giudizio; infine ai vv.284-285 Bartolomea esalta l’essere caritatevole di Carlo, dote che non fa altro che aumentare la fama e la virtù del marchese.

Nonostante la risposta di Bartolomea sia un rifiuto, dall’analisi dello scritto vengono fuori qualità che mostrano come l’ideale di uomo di questo periodo, a cavallo tra XIV e XV secolo sia ancora quel modello di cavaliere che ha dominato nei secoli precedenti attraverso la letteratura cortese; d’altronde già l’ideale di donna di Carlo si ispira ad un modello non propriamente nuovo, ossia quello della donna angelo, tipica del Due-Trecento.

Certamente lo studio del *gender* nella Letteratura italiana continua il suo sviluppo, mettendo in evidenza ottimi risultati: basti citare i traguardi raggiunti dalla

Società Italiana delle Letterate e le innumerevoli edizioni critiche di opere di scrittrici edite negli ultimi anni; ma ciò non è sufficiente: con la mole di materiale che probabilmente giace ancora, poco studiato, nelle biblioteche, occorre incoraggiare la ricerca e portare avanti un progetto di recupero tale da elaborare ulteriori testi analizzati dal punto di vista dei *gender studies* e non più da quello degli *women's studies*.

BIBLIOGRAFIA


Basile, B., *Bentivolorum Magnificentia. Principe e Cultura a Bologna nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984.

Cardini, F., *I nuovi orizzonti della cultura* in *Storia della letteratura italiana*, vol. II: il Trecento, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995.

Cox, V., Ferrari, C. (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna, Il Mulino, 2012.

De Blasi, J., *Le scrittrici italiane. Dalle origini al 1800*, Firenze, Nemi, 1930.

Doglio, M.L., *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993.

Donà, C., *Dal mito alla letteratura e ritorno; dalla parte del mito*, in «Medioevo Romanzo», XXXIV, 2010.

Duby, G., Perrot, M., *Storia della donne. Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch- Zuber, Bari, Laterza, 2005.

Duby, G., Perrot, M., *Storia della donne. Dal Rinascimento all'Età Moderna*, a cura di N. Zemon Davis, A. Farge, Bari, Laterza, 2009.

Frati, L., *Le rime del codice Isoldiano (Bologn. Universit. 1739)*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913.

Guiducci, A., *Medioevo inquieto. Storia delle donne dall'VIII al XV secolo d.C.*, Firenze, Sansoni, 1990.

Magliani, E., *Storia letteraria delle donne italiane*, Morano, Napoli, 1885.

Piccone Stella S., Saraceno C. (a cura di), *La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Ruspini, E., *Le identità di genere*, Roma, Carocci, 2003.

Zancan, M., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana,* Torino, Einaudi, 1998.


SITOGRAFIA


*Dizionario Biografico degli Italiani*, http://www.treccani.it/biografie.

*Italian Women Writers*, http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW.
*Società Italiana delle Letterate*, http://www.societadelleletterate.it.

# *CUANDO ESCRIVO ME HALLO BOLANDO*: AUTORIDAD Y AUTORÍA EN EL *LIBRO DE LAS ALABANÇAS Y EXCELENCIAS DE LA GLORIOSA SANTA ANNA* DE VALENTINA PINELO

*Julia Katarzyna Lewandowska*
*Universidad de Varsovia*

ABSTRACTS
El *Libro de las Alabanças y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna* de Valentina Pinelo, editado en el 1601 en Sevilla, es un texto hibrido entre hagiografía y exégesis bíblica que posibilita una variedad de aproximaciones. En nuestro artículo nos gustaría aprovechar estos elementos de su construcción, elocuencia, y recepción que nos permitirán reflexionar sobre la cuestión de autoridad y autoría en la escritura de esta religiosa agustina. Partir desde la reflexión sobre la función-autor nos permitirá indagar por la problemática relación que las autoras de la primera modernidad mantuvieron con el discurso público y así preguntar por su presencia y/o su ausencia en los cánones literarios. Para ello vamos a tratar las siguientes cuestiones: ¿Cuál es el significado que tiene autoridad y autoría para Valentina Pinelo como autora y como lectora? ¿Cómo las proyecta, reconoce y como se las atribuye desde el prólogo? Si la diferencia de género se constituye en diferencia de escritura, ¿entonces, con qué voz habla aquella que acaba de proferir un discurso para justificar el derecho a usar la palabra y la pluma?

*Libro de las Alabanças y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna* by Valentina Pinelo was published in 1601 in Seville. It is a hybrid text that merges the hagiography and biblical exegesis and which enables a great variety of approaches. However, in our article we would like to take advantage of these elements of its construction, eloquence, and reception that will allow us to reflect on the question of the authority and the authorship in the writings of this Augustinian religious author. Starting from a reflection on the function of the author will allow us to explore the problematic relationship that the writers of the early modern times maintained with the public discourse and so ask for their presence and /or their absence in the literary canons. In order to achieve that aim we are going to address the following questions: what is the significance of the authority and the authorship for Valentina Pinelo as an author and as a reader? How does she project, recognize and assign the authority and the authorship from the prologue to her text? If the gender difference is to constitute itself in writing, then with what voice does an author speak after just having justified her right to use the word and pen?

KEYWORDS
Autoría femenina de la Alta Edad Moderna, función-autor, prólogo femenino, monja escritora, Agustinas Recoletas de Sevilla
Early modern female authorship, author-function, female prologue, nun writer, Order of Augustinian Recollects from Sevilla

La lectura de un texto hagiográfico del siglo XVI podría parecer a algunos una tarea ingenua. Sin embargo, deja de serlo si partimos de la premisa de que existe la

diferencia del punto de vista en la lectura, interpretación y escritura derivada de la posición de género que también es histórica (Zavala y Diocaretz, 1993: 34-35). Todavía se complica más si lo que queremos es analizar el proceso de construcción de la función-autor (como construcción de discurso) y del escritor como sujeto social en esta fuente.

El *Libro de las Alabanças y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna* de Valentina Pinelo, que traemos a colación para estas jornadas, es un texto que posibilita una variedad de aproximaciones. Nosotros, sin embargo, queremos aprovechar estos elementos de su construcción, elocuencia, y recepción que nos permitirán reflexionar, aunque sea de modo muy general y abreviado, sobre la cuestión de autoridad y autoría en la escritura de esta religiosa.

Cuando hablamos de las autoras de la Alta Edad Moderna las nociones de "autoridad" y "autoría" y por ende de "sujeto" y la "concienciación de si a través del discurso" tienen que ser aplicadas con toda la reserva historiográfica. Esto queda resumido en la frase foucaultiana: "debemos […] captar el enunciado en la exacta especificidad de su acontecimiento" (Foucault, 1983: 98). Sin embargo, como plantea Chartier en su polémica con Foucault en "Entre placer y poder: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna", sí es posible hablar de la función- autor antes del siglo XIX y del surgimiento de la conciencia y propiedad burguesa (Chartier, 2000: 94; 102-105). A nosotros nos gustaría mostrar que en el caso de Valentina no solo es posible sino aun imperioso que partamos desde la reflexión sobre la función-autor si queremos entender la problemática relación que las autoras de la primera modernidad mantuvieron con el discurso público y con la palabra escrita. Para que nuestra reflexión sea más sistemática y sintética posible vamos a indagar, y hacia cierto punto limitarnos a, las siguientes cuestiones: ¿Cuál es el significado que tiene autoridad y autoría para Valentina Pinelo como autora y como lectora? ¿Cómo las proyecta, reconoce y como se las atribuye desde el prólogo de su libro? Si la diferencia de género se constituye en diferencia de escritura, ¿entonces, con qué voz habla aquella que acaba de proferir un discurso para justificar el derecho a usar la palabra y la pluma? (Luna, 1997: 243-250; Marín Pina, 2006: 35-40).

Reconstruir el perfil biográfico de la autora resulta ser una tarea difícil dada la carencia de las fuentes documentales. A modo de hipótesis podemos asumir que debió haber nacido en la última década del s. XVI y murió aproximadamente entre el 1624-29. Probablemente era de origen genovés de una familia noble afincada en Sevilla. De la

misma, procedían también el canónigo Agustín Pinelo- su hermano- y Dominico Pinelo, el cardenal de la santa Iglesia de Roma y arcipreste de Santa María la Mayor- su posible sobrino- a quien va dedicado el libro de Santa Ana[1].

Valentina entró en el convento agustino de la ciudad aún siendo niña, allí se crío y al parecer nunca salió de él. Su procedencia de una familia acomodada de comerciantes de linaje y el hecho de crecer en Sevilla durante el auge del comercio transatlántico y cultural nos explica su formación y la razón por la que fue aceptada en uno de los más célebres claustros de su tiempo: el de San Leandro de Sevilla.

El *Libro de las Alabanças y Excelencias de la Gloriosa Santa Anna* fue publicado en 160l y es el único libro de Valentina que resulta accesible hoy en día.[2] A partir de este, escribió también poemas, hoy perdidos, que circularon manuscritos en forma de *Cancionero de Rimas* y que nunca llegaron a ser publicados. Con el "Libro de Santa Ana" Valentina interviene en uno de los debates teológicos más feroces de su tiempo. Este debate sobre la Inmaculada Concepción dio lugar en poco más de diez años, después de la publicación del libro, a un conflicto generalizado entre los

---

[1] Valentina Pinelo es probablemente una de las autoras más injustamente olvidadas por la historiografía y crítica literaria actual. La biografía crítica sobre la autora se basa principalmente en los estudios de Andrés Llorden ,"Notas acerca de la escritora y poetisa agustina Sor Valentina Pinelo", en: Ciudad de Dios, Vol. CLVIII, ed. 3, Real Monasterio de El Escorial, 1944, p. 67 y ss. Y "Convento de San Leandro de Sevilla", Málaga, 1973. Unos datos de menor relevancia, que hacen eco de lo que dice la propia autora sobre sí misma en el prólogo nos da Manuel Serrano y Sanz: "Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833", Madrid 1903-05, t.I, p. 132; junto con Angel Lasso de la Vega, "Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII, p.305 y Gregorio de Santiago Vela, " Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín", vol. VI, Madrid 1922, p.320; Bengoechea, I. "Cristología y mariología en Valentina Pinelo, escritora del siglo XVII in Cristologías modernas y Mariología". En: Estudios Marianos Madrid, 1982, v. 47, pp. 269-287. Afortunadamente, podemos contar con unas intervenciones críticas recientes de Teófilo Aparicio López, "Doña Valentina Pinelo. Poetisa y escritora mística", en: Archivo Agustiniano, v. 86, núm. 204, 2002, pp. 385-414; Marín Pina, Mª Carmen. "Cuantas fueren las cabeças tantos han de ser los pareceres: censura al 'Libro de Santa Ana' de Valentina Pinelo", en: Voz y letra: Revista de literatura, Vol. 17, Nº 2, 2006, pp. 33-50. Lola Luna fue la pionera en abordar los escritos valentinos desde la perspectiva de género y nos dejó cinco artículos sobre la autora: "Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro", en: Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) / coord. por Iris María Zavala, v. 4, 1997 (La literatura escrita por mujer: desde la Edad Media hasta el siglo XVIII), pp. 243-280; "Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Escrituras", en: Cuadernos hispanoamericanos, núm. 464, 1989, pp. 91-104; "El sujeto femenino de la Historia literaria", en: La Voz de Silencio. I. Fuentes directas para la <historia de las mujeres (siglos VIII- XVIII), ed. C. Segura, Madrid, A.C. Al- Mudayna, 1992, pp. 53-63; "Las lectoras y la <historia literaria", en: La Voz de Silencio. II. Historia de las mujeres: compromiso y método, Ed. C. Segura, Madrid, A. C. Al- Mudayna, 1993, pp.75-96. Hasta hoy en día no contamos con ninguna biografía completa de la autora ni tampoco edición moderna crítica de su libro. (solo existen ocho ejemplares del siglo XVII). Una laguna que definitivamente esta por rellenar y que con nuestra aportación esperamos ir recuperando paulatinamente.

[2] Se conservan 8 ejemplares de "Libro de las Alabanças" (uno en Granada, tres en Madrid y cuatro en Sevilla). El ejemplar consultado de BNE fue publicado en Sevilla en casa de Clemente Hidalgo, es un 4º, de 422 folios, contiene 13 hs s.n. de preliminares, 9hs. de tablas de capitulación, 9hs de índice de Sagradas Escrituras, 1h con erratas. Desconocemos las reediciones de la obra.

maculistas e inmaculistas[3] (Jesús Sanz, 1995: 73-80). Valentina se incorporó a esta disputa a través de una exégesis bíblica elaborando la genealogía de la primera mujer del Cristianismo -Santa Ana que es invocada como "la Madre de la Madre", es decir, de la Virgen María, y por consiguiente, la abuela de Cristo.

Con dicho libro la autora se introduce en un género aceptado por la ortodoxia cristiana lo que le permite cumplir con dos funciones de la escritura: la didáctica y la expresiva, sin que ello implicase, por lo menos al principio, controversia alguna para la Iglesia Católica. Asimismo, el hecho de elaborar una hagiografía cumplía con las expectativas que se tenía hacia una religiosa letrada. Recordemos que este es el momento del auge de las publicaciones hagiográficas que a la vez suponía una mayor censura de los libros espirituales- toda una consecuencia de la política tridentina. Así pues, podemos decir que el *Libro de las Alabanças* respondió a las expectativas lectoras y también a las restricciones de la censura a juzgar por los requisitos legales concedidos al libro (Marín Pina, 2006: 35-40). Cabe señalar que el privilegio real de reimprimir y vender la obra concedido al nombre de la autora por un periodo de diez años hace referencia al principio del autor propietario, como lo llama Chartier, y al autor como razón de identificación de una obra (1999: 11-27).

Foucault y Chartier resaltan que "los textos, los libros y los discursos empezaron a tener realmente autores en la medida que podían ser transgresivos" (Chartier, 1999:14; 2000: 92-94). Consideramos que la obra de Valentina fue transgresora, pero no es porque se basara en las fuentes heterodoxas (las noticias de Santa Ana derivan principalmente de dos evangelios apócrifos: el protoevangelio de Santiago del s. II D.C y el de pseudo Matías[4]) ya que aun así la veneración de los santos y la promoción de los beatos encajaba en la política contrarreformista (Ashley y Sheingorn, 1990: Introducción, s.n.). Tampoco vinculamos el carácter subversivo de su obra con el hecho de hablar sobre una figura controvertida. Aunque la veneración de Santa Ana siempre

[3] El contexto sevillano será una de las escenas principales del conflicto entre los partidarios de la Inmaculada- los Franciscanos junto con otras órdenes religiosas, los clérigos regulares y los ciudadanos y sus detractores- los Dominicos. Las fechas auge del conflicto serán los años 1615-1617 entonces más que diez años después de la publicación de *Las Alabanças*, cfr. María de Jesús Sanz, *El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y mascaras: el papel de los Plateros*, en: Laboratorio del Arte Nº 8, 1995, pp. 73-101.

[4] Valentina se refiere también al texto de Pedro Orlando Cartujano "Historia de la Gloriosa Santa Ana" que ha sido añadido a la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia. Unas pocas referencias pudo encontrar también en las versiones impresas de grandes familias de santorales castellanos medievales y renacentistas (El Flos Sanctorum 1516-88 y la Leyenda de los Santos 1520-ambas basadas en la Leyenda Aurea de Santiago de Vorágine) o posteriores basados en Vitae Sanctorum de Lippomano y Surio que también cita la autora.

ha sido conflictiva tanto para la Iglesia Católica como para la protestante, tuvo gran repercusión en la tradición popular, especialmente en Andalucía (ibíd.). A nuestro modo de ver, el mayor atrevimiento de Valentina reside en irrumpir en la esfera pública del discurso e intervenir en el debate teológico de su tiempo. Transgredir los círculos lectores intramuros y llegar al "cristiano lector" que la autora invoca a partir del prólogo del libro significaba alcanzar el reconocimiento de sus contemporáneos. De esto los indicios serán tanto las alabanzas como la censura de su escritura.

La apropiación penal, de la que habla Chartier, o sea, la responsabilidad jurídica y judicial del autor por su texto nos remite tanto a la función-autor como al sujeto histórico concreto (1999: 14; 2000: 92; Foucault, 2004: 65-81). De ahí que demuestran que Valentina fue apreciada como autora en el discurso público de su momento. Cuando el *Libro de Santa Ana* sale a la imprenta Valentina ya posee cierta autoridad por ser reconocida como poeta en los círculos artísticos de Sevilla. La alaba Lope de Vega en los preliminares del libro (s.n.), la menciona en varias de sus obras teatrales y la coloca dentro del parnaso de las "ilustres féminas" (entre Doña Isabel de Esforcia, Olivia de Nantes, María Enríquez y Ana de Zuazo)[5]. Con el mismo estilo encomiástico, habla de ella Diego de Zúñiga (1796: 186). Asimismo, Nicolás Antonio la coloca al final de su apéndice sobre las autoras ilustres a la primera bibliografía de la literatura española (1617-84: 337-47). Por otra parta, el escrito de la censura del texto que nos llegó de mano de un autor anónimo[6], reprueba a Valentina la "falsedad" del libro. El censor desacredita y desautoriza su discurso reprochándola los errores teológicos así como el atrevimiento por dar una interpretación personal de la Sagrada Escritura, y más aun siendo monja y mujer, que según mérito cristiano, debería estar callada (las máximas paulinas: "Mulierem in silentio discat", 1 Corintios 14, 33-34) y jamás debería enseñar e interpretar ("Doceri autem mulieri non permitto", Ad Timotheum, 2). O como lo resumió uno de tantos moralistas de época, Juan Huarte de San Juan: "quedando la

---

[5]Cfr. Lope de Vega y Carpio, "El hijo pródigo", Madrid: RAE, Sucesores de Ribadeneira, 1892, p.57 y "El peregrino de su patria", ed. J. B. Avalle Arce, Madrid: Castalia, 1973, pp. 378-380. Es interesante la hipótesis planteada por Mª Carmen Marín Pina de la influencia que pudo tener el libro de Pinelo sobre el autor a ala hora de escribir la comedia "Madre de la Mejor" (1610-1615) que expone el tema de Santa Ana y la Inmaculada Concepción, Cfr. op.cit., p.34, n.3

[6] Contamos con una incompleta censura escrita a mano anónima que se encuentra en British Library y presenta graves problemas de lectura al faltar los dos últimos folios y por el deterioro del papel. María del Carmen Marín Pina supone que fue escrita por un jesuita (se encuentre entre papeles varios mayoritariamente relacionados con esta orden) y que fue un censor calificado. Se debió de elaborar en el momento cima de control sobre escritos espirituales o sea la segunda etapa de repercusión que coincide con los índices de Quiroga (1583) y de Sandoval Rojas (1612-14). Se desconoce si la censura abrió el proceso inquisitorial contra la autora o si ella conoció este texto.

mujer en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante a su ingenio […] porque su sexo no admite prudencia ni disciplina" ([1575] 2012: 235).

En tal contexto no deja de ser iluminativo el prólogo del "Libro de Santa Ana" desde donde Valentina negocia su autoridad y pacta con el lector su *auctoritas* que desvela una clara "ansiedad de autoría". Por otra parte, si miramos la evolución semántica de la noción de autor podemos observar la paulatina transformación en el sistema de relaciones entre libro-obra-autor antes inexistente. La noción de *autor*, se desasoció de la de *actor* entendido como compilador de textos, y empezó a entenderse como el dueño de sus palabras y sus hechos (Chartier, 2000: 91). En su texto, a diferencia de otras muchas religiosas del momento, Valentina no se abstiene del poder que ejerce sobre la palabra escrita. Y aunque se sirve de varias estrategias retóricas no acude al tópico de la escritura por mandato o la escritura disimulada tal recurrente entre las monjas escritoras: "Muchos años he que comencé este libro [de Santa Ana], y lo dejé porque me ocupaba todo el año en las fiestas de la Orden haciendo algunas letras que *saldrán agora (...)*. Pero aquel era un ejercicio tan cansado que me han faltado las fuerzas y aquí cobré la salud que allí perdí." (f.11r)

Valentina habla desde la posición de autora que comprende la escritura como una ocupación autónoma. Se concede a sí misma una posición de libertad de escribir en elegir el género y su correspondiente forma y estilo. En una decisión sobria se abstiene de escribir el cancionero para dedicarse exclusivamente a la hagiografía de santa Ana. Además, presenta al "cristiano lector" el ejercicio de escritura como un oficio demandante y difícil que ella ejerce desde hace años. No pretende disimular o empequeñecer la labor que tal tarea demanda y que, en el caso del *Libro de las Alabanças,* era un paciente estudio de múltiples fuentes cultas, una minuciosa labor de recopilación de los textos y meticulosa exposición de temas diversos. Además, aunque pueda parecer tópica la sentencia de escribir "sin comunicar con letrado ninguno jamás" (Preliminares, s.n.) creo que la podemos entender también como un acto de prescindir de antemano de cualquier tipo de mediación masculina. Entonces, tal estrategia podemos interpretarla como otra condición de la función-autor que dice que es el autor quien da la coherencia y asegura la unidad del conjunto de los textos. Creo que en el caso de de Valentina éste precepto se verá respaldado por la *auctoritas* del tema que está tratando. Al dar a un libro tan misceláneo un título de referencia única a la figura de Santa Ana establece el principio de autoridad todavía a caballo entre un régimen antiguo asegurado por *auctoritas* antigua y uno moderno- que ya solicita la función-autor.

El prólogo de "Libro de Santa Ana" va más allá de la típica función persuasiva de *exordio*, que es el uso estratégico de los tópicos y recursos retóricos con la finalidad de obtener la autorización (Munguía, 2004: 21). Es una abrupta negociación entre la autora y el sujeto de enunciación. A nuestro modo de entender, funciona como un espacio de resistencia y de diálogo donde se entrecruzaron diferentes voces del discurso del momento. Por un lado, la tratadística, la literatura paremiológica, los textos de autoridades y Padres de la Iglesia, en otras palabras, todos los que construyeron la feminidad modélica o la *doxa* de la inferioridad social e intelectual femenina. Por otro, las voces diversas de Pinelo como autora, como lectora y como intérprete con los que enfrentó esta *doxa* (cfr. Luna, 1993; Marín Pina, op.cit.).

En el primer plano del texto la autora negocia con el discurso social de la norma. Va construyendo un discurso legal desde la necesidad de justificar su autoría. Lo hace a través de acudir a tópicos de autoridad maravillosa o de inspiración divina, es decir, los recursos de la "retórica de intrusión" como la llama James Amelang (2004: 9-14). Es más, acepta ostensivamente los prejuicios sobre la mujer como un ser inferior o un no-ser y de este modo da un nuevo significado al espacio discursivo que la norma social adjudicaba a la féminas. De ahí que lo convierte en un *proton pseudos* o un absurdo ya que ¿puede hablar como erudito aquel que carece de potestad cognitiva o presencia simbólica? " […] humildemente suplico que no pierda crédito y opinio este libro, y a quien dixere que le falta valor, por no tener un auctor graduado en sacra Theologia: respondo que la sagrada Escriptura tiene tanta auctoridad consigo que no la puedo desautorizar yo, por la falta del sujeto, o por no haber estudiado" (f.10r).

El segundo plano es el de mujer erudita y una escritora que goza del mismo acto de la escritura. Es allí donde Valentina advierte que va a apoderarse del lenguaje que le está vedado conociendo todas las consecuencias legales, o sea la apropiación penal, de tal acto: algunas vezes, se me á ofrecido ocasión [de escribir] , y cuando escrivo me hallo bolando con algu lugar de escriptura, y lo dexo luego con resistencia, y bueluo me a paso llano, temiendo el daño que á venido a muchas personas, por querer saber demasiado, mayormente en las mujeres q les es proyibido. (f.13r)

Asimismo, da constancia de la voluntad de escribir e intervenir con voz propia en el debate intelectual del momento y reclama ser "autor de sus actos": "[…] é tomado este medio para satisfacion de mi gusto, empleado en ella mis pensamientos y palabras." (f.12v)

En el tercer plano Valentina construye su discurso desde su experiencia lectora[7]. Siendo una avispada lectora de los Evangelios, de los Padres de la Iglesia y de los clásicos ejerce una lectura desde su posición genérica cuando se "sorprende" ante la ausencia femenina en los textos bíblicos. Por lo tanto, como autora se propone el reto de re-escribir la genealogía de Cristo desde la perspectiva de la herencia y filiación materna.

A modo de resumir, las breves reflexiones aquí presentadas por nosotros constituyen una primera aproximación crítica al texto de Valentina con el objetivo de indagar sobre los diferentes y complejos procesos de la asignación de autoridad a través de escritura posible de observar en los textos de las mujeres de la Alta Edad Moderna. Esperamos haber podido señalar que en el caso de Valentina esta abrupta negociación de autoría nos demuestra lo complejo que era para una religiosa intervenir en el debate público como autora del texto teológico y hagiográfico. En el contexto de la totalidad de la obra el prólogo le sirvió a Valentina como un espacio de negociación: escrito en "la lengua bestezuela de muger" anticipaba un verdadero tratado de erudición y una prueba exegética de la filiación materna de Jesús. Para "acometer tan alta empresa" la autora construyó su función-autor basándose en la máxima paradoja que consistía en defender su falsa ignorancia a través de los tópicos de falsa humildad y a la vez presumir de su amplio saber- fruto de un autodidactismo aplicado, de su deseo de saber y conocer. De este modo logró re-semantizar y ridiculizar la *doxa*.

Al principio del capítulo primero, Valentina advierte al lector que su texto va a ser "como canto llano", que su voz "ni sera de Angel, ni de hombre, sino de muger que no puede alçar la boz, ni subir el punto como quisiera," (prólogo, s.n.). Sin embargo, no renuncia el reto sino más bien fomenta su ansiedad de autoría cuando decide "yr discantando con un grano de sal de Teologia en la lengua" con la confianza de que "la voluntad (si algo vale) suplira todas las faltas".

[7] No podemos entrar aquí en la interesantísima cuestión de la praxis lectora femenina. Sin embargo, señalamos que la contrarreforma afectó más las masas populares que las estancias claustrales. A lo largo de Renacimiento hay un incremento de movimiento intelectual que establece en los claustros lo que hoy denominaríamos "comunidades lectoras" y "comunidades escritoras." Últimamente se ha prestado más atención a las influencias de esta comunicación, circulación y recepción de lecturas hechas por mujeres en la historia literaria, Cfr. Lola Luna, Leyendo como mujer la imagen de la mujer, Barcelona, Anthropos, 1993.

BIBLIOGRAFÍA


Amelang, James, “Los dilemas de la autobiografía popular”, Trocadero, 16 (2004), pp.9-17.

Antonio, Nicolás, Hispalensi, *Gynaeceum Hispanae Minervae Sive de Gentis Nostrae Foeminis Doctrina Claris*, en: Bibliotheca Hispana nova sive Hisanorum scriptorum qui ab anno MD. AD MDCLXXXIV, 1617-84, vol. II.

Ashley, Kathleen y Pamela Sheingorn, *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*, Athens, G.a. y London, University of Georgia Press, 1990.

Chartier, Roger, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000.

-----, “Trabajar con Foucault: Esbozo de una genealogía de la “función-autor”, Signos Históricos, Junio (1999), pp. 11-27.

Díaz-Diocaretz, Miriam e Iris M. Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1993.

Foucault, Michel, “Contestación al círculo de Epistemología”, en: Michel Foucault, El discurso de poder, Trad. Oscar Terán, Bs. As. Folios Ediciones, 1983.

-----, La arqueología del saber, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Red ediciones S.L.,[ 1575] 2012.

Jesús Sanz, María de, “El problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y mascaras: el papel de los Plateros”, Laboratorio del Arte Nº 8 (1995), pp. 73-101.

Luna, Lola, “Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro”, en: Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) / coord. por Iris María Zavala, v. 4, 1997 (La literatura escrita por mujer: desde la Edad Media hasta el siglo XVIII), pp. 243-280.

-----, “Las lectoras y la “historia literaria”, La Voz de Silencio. II. Historia de las mujeres: compromiso y método, Ed. C. Segura, Madrid, A. C. Al- Mudayna (1993), pp.75-96.

Munguía, Salvator, *Manual de oratoria*, México D.F., Limusa, 2004.

Zúñiga, Diego de, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla,* Madrid: Imprenta Real, 1796, 5 vols., vol. IV.

**RETRATO DE UNA HERMANA: ALICE JAMES**

*Alma López Vale*

*UNED*

ABSTRACTS

Alice James está inscrita en la historia americana por ser la “hermana de”, por un lado, el psicólogo y filósofo William James y, por otro, Henry James, afamado novelista y crítico literario. Sin embargo, la figura de Alice ha de ser puesta en valor tanto en lo referente al marco de esta importante familia, como en relación con la cultura americana en general. Constituye una “ausencia” del panorama cuya defensa se articula en base a tres elementos fundamentales: su estilo autobiográfico, sus aportaciones socio-políticas y sus reflexiones acerca de la muerte Pese a no haber escrito más que un *Diario*, su obra no ha de ser menospreciada; ha de ser tenida en cuenta como miembro de pleno derecho de la familia, así como pensadora, con una reflexión filosófica profunda, una concepción vital que examinaremos.

Alice James is inscribed in American history for being “the sister of” psychologist and philosopher William James and famous novelist and literary critic Henry James. Nevertheless, it is also important to discuss Alice's role in this important family, especially its relation to American culture in general. It constitutes an "absence" of the panorama which defence is articulated on the basis of three fundamental elements: her autobiographical style, her socio-political contributions and her reflections about death. She did not write more than a Diary, but her work does not have to be despised; she has to be regarded as an important member of the family, as well as thinker, with a philosophical deep reflection, a vital conception that we will examine.

KEYWORDS

Filosofía, americana, muerte, diario autobiográfico, familia James.

Philosophy, America, death, autobiographical diary, James family.

> El genio significa, en verdad, poco más
> que la facultad de percibir de forma no
> habitual
> (William James, *Principios*, cap. XIX)

> The diariy is a place of complete freedom
> within the boundaries of the space
> allowed for a day’s words
> (Dure Jo Gillikin, *A Women’s Diaries Miscellanie*, p.5)

Alice James (1848-1892) es conocida fundamentalmente como resultado de ser “hermana de”, puesto que sus dos hermanos mayores representan dos grandes bastiones de la cultura americana. Por un lado, William James, padre de la psicología

estadounidense y representante elemental de la corriente filosófica conocida como pragmatismo; y, por otro lado, Henry James, narrador, dramaturgo y crítico literario de relevancia internacional. Como tantas otras mujeres de la época victoriana, sus aportaciones quedaron diluidas por su hecho constitutivo fundamental que impedía cualquier otra consideración: era mujer.

Este trabajo constituye una invitación a conocer a esta enigmática y compleja mujer que figura, en mi opinión, en la larga lista de "ausencias" referida a escritoras y sus escrituras. En este sentido es necesario aclarar, desde este primer momento, que Alice no fue una autora prolífica, aunque no por ello su única obra, esto es, su *Diario*, y su amplia correspondencia hayan de ser denostadas.

Trataremos, entonces, de situar a la única mujer de los cinco hijos del matrimonio constituido por el estudioso místico swedenborgiano Henry James Sr. (William dirá en una carta a su hermano Henry: "Padre es un genio –un genio religioso", en Mathiessen, 2008: 115) y su abnegada y doméstica esposa Mary Walsh James en el entorno familiar y su papel central tanto como miembro de esta importante familia, así como su posicionamiento hacia la muerte y su lugar en la literatura autobiográfica de finales del siglo XIX.

## LA HERMANA CON DOTES CRÍTICAS

Al comenzar a leer sobre la familia James las referencias a la hermana pequeña son continuas. En una familia que ha sido estudiada conjuntamente por sus profundas implicaciones interpersonales no resulta extraño que los diversos autores (Feinstein, 1987; Fisher, 2008; Holly, 1995; Mathiessen, 2008;…) hagan referencia a la pequeña Alice, que en palabras de su familia se retrata como esa "jovencita ociosa e inútil…a quien tendremos que alimentar y vestir" (Strouse, 2011: 83-84), "una pequeña criatura que desde luego no puede ser feliz un minuto sin sus hermanos" (Strouse, 2011: 75). Pese a la brutalidad con la que el lector actual lee la primera afirmación, ciertamente no exenta de violencia, ésta ha de ser reinterpretada desde la perspectiva victoriana en donde la mujer es, por ser mujer, inferior, débil, pusilánime… Sería descabellado interpretar con literalidad la afirmación desde el momento en que fuese como fuese deberían proporcionarle alimento y vestido, no estando socialmente aceptado que nadie (ni hombres ni mujeres) de su posición social tuviesen un trabajo asalariado y que las mujeres realizasen negocios o gestionasen sus riquezas de no estar huérfanas o viudas. Por tanto, más que una crítica directa hacia su hermana se están reflejando las creencias de una época en relación al carácter femenino cuya única posible ocupación es el

matrimonio y el cuidado de la casa. La propia Alice afirma en una carta fechada en 1876: “El matrimonio parece ser la única ocupación fructuosa para una mujer” (Feinstein, 1999: 278).

En cuanto a la afirmación de Mary James en relación con la necesidad que Alice tiene de sus hermanos para ser feliz, puede afirmarse que el caso contrario también fue cierto: los chicos eran dependientes respecto a la pequeña. Tanto William como Henry[1] encontrarán en su hermana el apoyo constante a lo largo de toda su vida hasta la muerte de ésta en 1892, así como los comentarios de una crítica tanto de estilo como de contenido vertidos en su más que abundante correspondencia. En su *Diario* encontramos continuas referencias al trabajo de sus hermanos, que sigue de un modo ferviente: tanto las publicaciones de William y sus avances hacia su gran obra *Principios de Psicología*, como las de Henry y sus estrenos teatrales. Representativa de su carácter se muestra la entrada en el *Diario* del 16 de junio de 1891, cuando afirma: “En el último año H. ha publicado *La musa trágica*, ha estrenado *El americano* y ha escrito otra obra teatral, *Mrs. Vibert* (que Hare ha aceptado), y su admirable comedia; junto a la *Psicología* de William, ¡no está nada mal para una familia! Especialmente si yo consigo morirme, que es lo más difícil de todo” (*Diario*, 2003: 255). Aunque las profundas reflexiones de nuestra protagonista las dejaremos para un análisis posterior, lo que sí es posible sacar ya en claro de este pasaje es la importancia que Alice tenía para sí misma, es decir, su autoestima. A lo largo de su obra encontramos pasajes de lo que considero falsa modestia o retórica socialmente mediada por las convenciones establecidas junto a muchos otros en los que Alice se muestra y afirma como segura de sí misma y relevante. En la cita anterior, por ejemplo, se pone al nivel de dos grandes genios de su tiempo, sus hermanos, al igual que en esta otra ocasión cuando afirma: “momento en que sentía dentro de mí la potencia de un Bismarck, y me dejó impotente ante la ley inmutable de que por magníficos que podamos parecer a nuestra propia conciencia ningún ser humano querría cambiarla por la suya” (*Diario,* 2003: 77).

La pregunta que surge, entonces, es: ¿por qué? ¿qué tareas desempeña para poder considerarse a la altura de sus hermanos que ella misma reconoce como brillantes? Por un lado, se sabe una persona culta con opiniones bien formadas acerca de los temas más relevantes del momento, como la independencia de Irlanda, que no duda

[1] No se tratará la historia de los hermanos “medianos”, Warth Wilkinson (1845) y Robertson (1846) pues sus vidas, aunque de niños cercanas, a partir de la adolescencia transcurrieron separadas de la de nuestra protagonista.

en comentar. Alice lee, devora los libros, tanto clásicos (Tolstoi, Shakespeare o Cervantes) como más contemporáneos, siendo sus favoritas George Sand y George Elliot, en su lengua materna o en francés, de uno en uno o varios a la vez… "Una curiosa conjunción de libros, pues Kath me está leyendo *Don Quijote*; la enfermera *David Copperfield*; y yo me leo a mí misma *Fort Comme La Mort* de Maupassant" (*Diario*, p. 187). Espera con ansia a que lleguen nuevos materiales para estudiarlos y, después, realiza comentarios en su *Diario* o reproduce fragmentos. De hecho, su manuscrito fue realizado en un cuaderno de notas donde la protagonista vertía sus impresiones y recogía frases de las obras, tanto literarias como de carácter más científico, que caían en sus manos. En su correspondencia Henry le comenta a William: "simplificaba demasiado, encerrada en su enfermería, aplicaba su extraordinario vigor de juicio a un fragmento excesivamente pequeño de lo que realmente la rodeaba" (Edel, 2003: 42).

Este afán por la lectura viene desde niña, "cuando me sentaba inmóvil leyendo en la biblioteca", afirmando a continuación que "cualquier cosa que prende por sí sola es libre de hacerlo, pero la actividad cerebral consciente y continua es un ejercicio imposible y detrás de los ojos siento la cabeza como si tuviera una selva tupida en la que no ha penetrado jamás un rayo de luz" (*Diario*, 2003: 189-190). Esta última afirmación está sin duda mediada por la educación que recibió, por la idea de la energía limitada y por el hecho de que las mujeres eran débiles, no tenían capacidad y fortaleza suficientes para tolerar el trabajo intelectual. No obstante, en cierto sentido, Alice se está ya afirmando a sí misma al referirse a su cerebro como una "selva tupida", un lugar virgen, que no ha sido explorado, pero muy fértil, atestado de vida y con un gran potencial.

Existen, no obstante, otras cuestiones que complementan tanto la íntima y cercana relación entre los hermanos, como la alta estima en la que ellos tienen a la pequeña y ella se tiene a sí misma. Debemos remontarnos a la infancia y adolescencia de nuestra protagonista para, con unas meras pinceladas de la situación familiar en algunos momentos puntuales, caracterizar los hitos que resultan significativos para dar respuesta a esta cuestión que resulta en cierto modo contradictoria con la situación de la mujer en el fin de siglo y más en concreto con la educación de los James, como veremos.

Henry James Sr., *pater familia*, era misógino; para él las mujeres eran d*emasiado buenas y especiales* (Strouse, 2011: 45) para desempeñar tareas masculinas

y asemejarse a los hombres. Tal vez por ello Alice solo pudo disfrutar de la escuela en breves periodos de su vida, pasando la mayor parte del tiempo en casa con la sola compañía de su familia. Esto, sin duda, la llevo a desarrollar un sentimiento profundo de hermandad, aunque las relaciones de niños fueron las habituales en toda familia, es decir: "sus hermanos mayores cultivaron una caballerosidad con ella que era en realidad una forma de trato burlona, y los menores, cuando no hacían caso omiso de ella, la hacían objeto de las habituales indignidades menores que los chicos reservan para sus hermanitas" (Edel, 2003: 25).

La relación con William, además, parece haber constituido la iniciación de ambos en el coqueteo, como se muestra en múltiples episodios de cortesía, un trato más que cariñoso en las cartas, dibujos con temas amorosos en los que el primogénito dibujaba a su hermana y algún momento de picardía excesiva (Strouse, 2011: 53). Como ejemplo, el siguiente poema en el que William, desesperado, amenaza con matarse (Strouse, 2003: 53):

¡Adieu al amor! ¡Adieu a la vida!
Puesto que: nunca lograré, mi dulce Alice,
Que seas mi esposa,
¡Me ahogaré en el mar!

Una vez comprobada la estrecha relación que mantenían, es necesario avanzar hacia la comprensión de estos más que fraternales vínculos. Para ello, en el caso de Henry, parece acertada la afirmación de Edel, biógrafo de éste y editor de la versión completa del *Diario* de Alice, cuando dice: "él por su parte estaba atado por una especie de delicada servidumbre moral al lecho de enferma de su hermana, como en gran medida había estado antes su padre" (Edel, 2003: 36). ¿A qué se debía esta atadura? ¿A qué se refiere el autor con la servidumbre moral? La hipótesis que barajo es que Alice, en virtud de las pocas opciones de las que disponía tras haberle sido denegado el bautismo por sus padres, y el matrimonio por "hombres obtusos e insensibles" (*Diario*, 2003: 261), tomó como opción vital la enfermedad, que al tiempo le daba la oportunidad, aunque fuese limitada, de dedicarse a lo que amaba: estudiar y escribir[2]. En este sentido, resulta esclarecedora la contundente afirmación de Henry de que "la trágica salud [de Alice] era, en cierto modo, la única solución que ella veía al problema práctico de su vida" (Edel, 2003: 30-31).

---

[2] La escritura de nuestra protagonista es abundante teniendo en cuenta el gran volumen de correspondencia que mantuvo.

Esta elección de "profesión" o, en cierto sentido, asunción de un futuro que no se presentaba muy halagüeño, podría estar en la base de ese fraternal sentimiento de deuda que los grandes genios de la familia desarrollaron con la pequeña Alice, manteniéndose muy unidos a ella y, en el caso de Henry, atado por una especie de delicada servidumbre moral al lecho de enferma de su hermana, como en gran medida había estado antes su padre (Edel, 2003: 36). La explicación viene dada a partir de la conjunción de dos factores: la teoría de las energías limitadas y su extensión al grupo familiar en el caso de los James.

Entre las numerosas teorías fisiológicas decimonónicas se encontraba la idea de que las energías de un individuo debían ser correctamente administradas, pues cada persona contaba con una cantidad limitada para cada día y cada período. De este modo, la gestión y uso de las fuerzas debían realizarse con precaución, conviniendo no excederse en prácticas deportivas o intelectuales, tales como largos paseos, viajes o estudio y lecturas. En esta teoría se basa la "cura de reposo" del doctor Mitchell, que cobraría un éxito sin precedentes en Norteamérica y que consiste en la privación de cualquier actividad física o mental guiada por las órdenes de un médico –hombre- sobre sus pacientes –generalmente mujeres. El propio William se hace eco de esta teoría de la limitación energética en su correspondencia, afirmando: "Cómo te envidio tu caudal de energía. Yo dispongo de una cucharadita para cada día y cuando se termina, cosa que usualmente sucede a las diez de la mañana, no sirvo para nada" (Perry, 1935: 1: 373).

Esta cucharadita a la que William refiere no es de uso propio e individual, personal, sino que está ligada al conjunto, es decir, al gasto de los otros miembros de la familia. En el retrato grupal de los James figura el reparto de los recursos limitados, tanto económicamente hablando como en cuanto a las energías. Según esta creencia particular, para que la familia gozase de salud alguno de sus miembros debía estar enfermo, dando con ello la posibilidad a los restantes individuos del grupo de disfrutar de sus fuerzas (Strouse, 2011: 111). Por ello, creo que Alice dedicó su vida a la enfermedad en beneficio de sus hermanos, habiendo entonces decidido su invalidez para que William y Henry pudiesen desarrollar sus carreras profesionales. En este sentido, su "trabajo de inválida" (Yeazell, 1981: 4) puede ser comprendido como un sacrificio en aras de la libertad y las energías familiares, así como una elección en el reparto de los papeles que venían desempeñando desde la juventud los tres hermanos por igual: intelectual, artista y enfermo.

Una vez aclarado el papel de Alice en las relaciones familiares y ese sentimiento de deuda contraído hacia ella que habría provocado la cercanía de sus hermanos al que referíamos, es necesario apuntar una última cuestión antes de analizar el trabajo de nuestra protagonista como aportación intelectual y literaria. William y Henry estaban de acuerdo en alabar en su correspondencia las aptitudes como escritora y crítica, así como analista política y religiosa, de su hermana. Por ejemplo, tras su muerte, Henry le escribe a William que no tuvo ocasión durante los últimos años de vida de su hermana de expresar su extraordinaria energía, inteligente personalidad y aptitudes morales (Strouse, 2011: 319). ¿Por qué entonces no la animaron a publicar sus reflexiones, al menos en periódicos locales? ¿Por qué se negaron a la publicación de su *Diario* tras su muerte? La respuesta a esta última incógnita puede achacarse a contenidos personales que un personaje público como Henry James no podía permitirse, pero la reacción de quemar su copia, junto con cartas y otros documentos (Strouse 2011: 320) parece, en todo caso, exagerada. Otra posible respuesta ha sido barajada: quizás los grandes genios no aceptasen que una mujer pudiese ser una escritora de éxito (Gordon, p. 251). Sin embargo, esta idea resulta descabellada en base a las biografías de cada uno de los hermanos: William defendió la entrada de las mujeres en Harvard, mientras que Henry mantuvo una estrecha amistad con diversas artistas y novelistas de su tiempo, entre las que destaca Edith Wharton[3]. Por tanto, la negativa de los hermanos ha de ser interpretada en clave de intimidad y recelo: habrían tomado precauciones para que los agrios comentarios políticos y religiosos de su hermana se extendiesen a todos los miembros de su familia y pudiesen causarles problemas.

## LA ESCRITORA REFLEXIVA

La puesta en valor de Alice James no ha de quedar en el mero recuento de su importancia en el seno de su familia, sino que su aportación ha de ser vista en general, como ejemplo de escritora en una época, como tantas otras, difícil para las mujeres. Aunque sin duda el *Diario* aporta mucho más en contenido de lo que su volumen nos haría sospechar, son tres puntos fundamentales los que se tratarán: su estilo autobiográfico, sus reflexiones socio-políticas y sus aportaciones acerca de la muerte que, como ya se ha mencionado, equipara en valor a los trabajos de sus hermanos.

En relación con la escritura autobiográfica en forma de *Diario* es necesario responder a la pregunta esencial que se presenta ante todas las obras de este estilo: ¿por

---

[3] El capítulo VIII de *Una mirada atrás* lleva como título “Henry James”. Durante toda la obra las referencias a su amistad son continuas.

qué? En el caso de Alice la respuesta viene dada por la necesidad de expresión psicológica e intelectual en un siglo y, en su caso concreto, con una educación que, si bien aceptaba a las grandes novelistas, todavía las miraba con recelo (Wharton, 1997: 166) y preferían el nulo desarrollo intelectual y profesional de las mujeres. En su primera entrada del *Diario*, el 31 de mayo de 1889, Alice da su respuesta: "Al menos me saldré en todo con la mía y puede que sea un alivio como válvula de escape del géiser de emociones, sensaciones, especulaciones y reflexiones que fermenta perpetuamente dentro de mi pobre carcasa por sus pecados; así pues, aquí va ¡mi primer Diario!" (*Diario*, 2003: 51).

En cuanto al estilo de escritura la obra que estamos analizando presenta una perfecta integración de lo externo con lo interno, recogiendo con gracia y de modo ameno, los acontecimientos más relevantes que rodeaban a Alice: desde cotilleos y episodios cotidianos sin trascendencia más allá de su "centímetro de observación" (*Diario*, 2003: 120) a la independencia de Irlanda, el sentimiento religioso comparado de americanos y europeos (especialmente Reino Unido, donde pasa los últimos años de su vida tras la muerte de sus padres) y las principales novedades culturales –literatura, teatro… Un ejemplo de esta intensa labor que podríamos denominar de cronista, con recortes de periódicos, citas de obras y comentarios tan punzantes y brillantes como el siguiente: "Con el paso de los meses me encuentro cada vez más asfixiada por el penetrante sentido de fariseísmo del estado de cosas en Gran Bretaña" y, tras repasar el estado de cosas de la monarquía, la iglesia, la legislación y la alienación de las masas y los penosos derechos sociales y laborales, finaliza afirmando que "mal puede un americano reflexionar sobre el trato dado a los aborígenes; pero nunca he oído a nadie sugerir que nuestro horrendo trato a los indios fuera amor fraternal disfrazado de pura perversidad" (*Diario*, 2003: 120-121).

A la par de este trabajo que recorre toda la obra, Alice relata sus memorias, consiguiendo un equilibrio singular entre el presente y el pasado, entre la actualidad objetiva –aunque nunca exenta de aportaciones críticas de la escritora- y la subjetividad más sincera que, con pequeñas pinceladas, la autora nos deja entrever. La educación que recibió, su relación con los miembros de la familia, los daños causados por las imposiciones desiguales a las mujeres en su época, sus creencias y reflexiones… los más íntimos recuerdos y reproches se dejan ver a la luz de ironías, bromas y momentos de profunda tristeza como los que producen el recuento de las veces que Alice sale al

exterior y el goce de estos pequeños momentos que nos hacen conscientes del sufrimiento de una vida de postración.

Por un lado, como ejemplo de su autocontrol y asunción vital, escribe: “Acabo de topar con esto en la *Imitación de Cristo*: “Ningún hombre se aventura a salir al exterior, sino aquel que con contento puede permanecer en su hogar, alejado de la vista de todos”. Considerando hasta qué punto la práctica me ha perfeccionado en la segunda proposición, es una pena que no pueda beneficiarme de ello en el exterior; pero así se desperdician todas nuestras virtudes en este mundo absurdo” (*Diario*, 2003: 54), pero, por otro, vemos su alegría, su vivencia de las salidas, en este otro pasaje: “¿Qué modo mejor de celebrar el glorioso Cuatro que anunciando el glorioso hecho de que he salido al exterior ya 15 veces? Ojalá mi espíritu no estuviera tan pendiente de Somers…” (*Diario*, 2003: 69). Con ambos ejemplos se pueden ver contrapuestos dos elementos fundamentales de su carácter: su educación, la petición extrínseca de “emplearme a fondo entre los 12 y los 24 años, «matarme», como alguien lo llama, absorbiendo hasta la médula que lo mejor es vestirse con tonos neutros, caminar junto a aguas serenas y poseer tu propia alma en silencio” (*Diario*, 2003: 129) y su Yo, vital, capaz de sentir como cualquier persona y de alegrarse de los pequeños detalles que la vida le brindaba.

Sin embargo, no estaríamos haciendo justicia ni a la autora ni a su obra si no refiriésemos, como último punto, a aquello “que es lo más difícil de todo” (*Diario*, 2003: 255): la muerte. Para ella, la noticia del cáncer de pecho que acabará con su vida es, después de todo, una buena noticia, pues por fin cuenta con algo a lo que aferrarse, una enfermedad tangible y limitada que la hace consciente de su finitud y, por medio de esta, de su vida. La cercanía de su tránsito es acogido por Alice con la siguiente reflexión: “cuando la muerte ha estado cerca, cómo se hace palpable el vacío y parece impregnar la atmósfera misma, haciendo que los sonidos de la vida reverberen en ella con fuerza” (*Diario*, 2003: 227). Por primera vez, ella y sólo ella tiene la posibilidad de ser dueña de su vida, de sentir cada momento como propio, de autoafirmarse y autodefinirse como ente, siendo consciente de su temporalidad y, a través de ello, disfrutando de su tiempo.

Por ello, sin temor a exagerar, podemos decir que Alice posee una filosofía, una auténtica concepción vital, reflexionada, crítica y completa articulada en torno al hecho esencial de la muerte. Y quizás en nuestra protagonista surja con más fuerza por el hecho de que su vida estuvo exenta de amor en el sentido más profundo, pero también más corporal y pueril del término. Si pensamos a partir de Schopenhauer –autor muy

estudiado y demandado por la época- que: "el amor es la compensación de la muerte, su correlativo esencial; se neutralizan, se suprimen el uno al otro" (Schopenhauer, 2007: 88-89), podemos comprender la causa de que para Alice se cumpla la idea de que "la conclusión de toda actividad vital es un maravilloso alivio para la fuerza que la mantiene. Esto explica tal vez la expresión de dulce serenidad difundida en el rostro de la mayoría de los muertos" (Schopenhauer, 2007: 91).

Alice, por tanto, articula su estética y, correlativamente, su pensamiento ético en torno a esta cuestión fundamental, esencial, de la vida humana. En una ocasión se refiere al suicidio de dos ancianos afirmando "¡qué muerte más perfecta!" (*Diario,* 2003: 115), pero será en relación con la cercanía de su propio fallecimiento cuando contemplemos sus desarrollos más profundos. La autora, con su fortaleza y valentía, con su sosiego y templanza da a sus hermanos tanto como a sus lectores, una lección. Es en ese preciso instante, tras una cariñosa carta de su hermano William en tono fraternal, cuando nos deje como legado una clase magistral. Reproduciré el texto íntegro por su trascendencia para la comprensión de la autora tanto como para el tema que nos ocupa:

> Es el momento más supremamente interesante de la vida, el único en efecto en el que vivir parece vida, y considero una suerte máxima haber pasado estos pocos meses tan interesantes e instructivos con conciencia de mi próxima muerte. Es tan sencilla en nuestra propia persona como cualquier hecho de la naturaleza, como la caída de una hoja o el florecimiento de una rosa.
> Debes recordar también que la mujer, por naturaleza, necesita mucho menos para nutrirse que un hombre: unas pocas emociones y está satisfecha; por tanto, cuando me haya ido, por favor, no pienses en mí simplemente como una criatura que podría haber sido otra cosa, de haber nacido la ciencia neurótica. No obstante la parquedad de mi experiencia exterior, siempre he tenido significación para mí misma, y toda posible ocasión de tropezar en mi pequeña senda recta y estrecha, y de adorar a los pies de mi Deidad, ¿y qué más puede pedir un alma humana? (Yaezell, 1981: 287)

En este fragmento Alice resume toda su existencia, se retrata a sí misma de un modo vivo y claro, afirmando su importancia y la incomprensión a la que se vio sometida cuando afirma que nació con unos años de adelanto. Asimismo, en el inicio del fragmento se reflejan las doctrinas de su padre, sus ideales misóginos que, no hemos de equivocarnos, coinciden en gran medida con los de su tiempo, con una época, la victoriana, que está sufriendo ya su crisis, para dar paso a esa "ciencia neurótica" que de la mano de Freud pronto asolará el mundo. Es discutible, aunque no es lugar para un

desarrollo de la cuestión, si hubiese podido el médico vienés ayudar a la pequeña de los James, pero lo que está claro es que Alice fue una mujer valiente, con opciones vitales terriblemente limitadas pero que, pese a todo, se desarrolló personal e intelectualmente acabando por mostrar en su *Diario*, una de esas pequeñas-grandes obras de la literatura, que era una "nativa" de la familia James.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Se han desentrañado aquellos elementos más relevantes del modo de ser-pensar y la obra de Alice James: comenzando por esbozar su situación familiar por resultar ésta imprescindible para la comprensión del personaje que interpretó durante toda la vida, acabamos nuestro recorriendo con la puesta en valor de una filosofía propia, un pensamiento perfectamente meditado y profundo que no ha de ser entendido como una mera anécdota, sino como una aportación a la literatura y la filosofía de su tiempo. Además, y puesto que el principal asunto de relevancia en la escritura de Alice es la muerte y su necesidad para la vida, resulta una temática que mal podría ser circunscrita a su momento concreto, puesto que por razones más que obvias es de total y absoluta actualidad y, podemos pensar, lo será siempre.

A modo de conclusión, tras el examen de la autora solo resta proponer que ha de ser considerada no sólo un miembro del grupo, un personaje secundario a mencionar en los grandes retratos familiares, sino como una verdadera protagonista. De este modo, el tradicional binomio de los hermanos James ha de ser reformulado, pasando a constituirse un trinomio en el que no sólo las tareas fueron repartidas entre sus miembros, sino que todos y cada uno de ellos gozaron del ingenio y la brillantez de una naturaleza pero, sobre todo, de una educación, muy particulares.

En el encabezado del texto aparece una cita de William, que nos habla del significado de genio. Alice recogerá está afirmación en su *Diario*, pero modificándola en la justa medida para que pueda serle perfectamente aplicable, afirma: "El genio es, en verdad, poco más que la facultad de percibir de forma no habitual" (*Diario*, 2003: 206); facultad que ella misma defenderá para su propia percepción, su pobre experiencia. El pequeño desliz resulta significativo desde el momento en que, tras la lectura detenida del *Diario* y las cartas, podemos afirmar que Alice estaba refiriéndose a sí misma, a quién desde muy joven consideró como portadora de las dotes intelectuales de las que sus hermanos hacían gala. Los lectores contemporáneos también hemos de echar al vista atrás con esta perspectiva, ya que Alice representa una de las grandes ausencias de la foto de familia, tanto como de la literatura victoriana decimonónica.

Como punto final plantearemos una incógnita: ¿qué hubiese pasado si Alice intentase convertirse en escritora y publicar tantas obras como Henry? ¿qué sería de ella, a qué trato se vería sometida, si decidiese escribir sobre psicología y religión como su hermano William y, anteriormente, su padre? Mucho me temo que en este punto ha de tenerse en consideración la opinión de una gran escritora como fue Virginia Woolf cuando, en *Una habitación propia* narra la hipotética historia de la hermana de Shakespeare, Judith (Woolf, 2008: 35 y ss.). Sin llegar al extremo de acabar suicidándose tras encontrarse embarazada de un "caballero", tal vez Alice no tuviese una vida nada fácil de haber decidido tomar el camino de la notoriedad pública. Si bien es cierto que su vida, desde la actualidad, no nos parece para nada envidiable, también lo es que debemos pensar que dedicó su vida a sus lecturas y sus reflexiones, gestionando su tiempo y su economía ella misma y no debiendo sacrificar su tiempo y su ingenio en criar muchos hijos y obedecer servilmente a un marido misógino y déspota, esto es, a un hombre con las creencias de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA:

Anderson, L. R., *Women and Autobiography in the 20th Century*, New Jersey, Prentice Hall, 1997.

Dupee, F. W., *Henry James*, Londres, Methuen, 1951.

DuPree Begos (ed.), *A Women's Diaries. Miscellany,* USA, MagiCircle Press, 1989.

Edel, L., "Retrato de Alice James" en *El diario de Alice James*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pp. 23-46.

Edel, L., *Henry James,* 5 vols., Philadelphia, J. B. Lippincott Company, 1953-1972.

Ehrenreich, B., *Por tu propio bien. 150 años de consejos expertos a mujeres,* Madrid, Capitán Swing Libros, 2010.

Ehrenreich, B., *Una historia de la alegría*, Barcelona, Paidós, 2008.

Ender, E., *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria,* USA, Cornell University Press, 1995.

Feinstein, H. M., *La formación de William James*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

Fisher, P., *House of Wits: An Intimate Portrait of the James Family*, USA, Henry Holt and Co., 2008.

Fowler, V. C., *Henry James's American Girl*, USA, The University of Wisconsin Press, 1984.

García Dauder, S., *Psicología y Feminismo. Historia olvidada de mujeres pioneras en Psicología,* Madrid, Narcea S.A. de ediciones, 2005.

Gordon, L., *A Private Life of Henry James*, New York, Norton and Company, 1999.

Holly, C., *Intensely Family. The Inheritance of Family Shame and the Autobiographies of Henry James*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1995.

James, A., *El diario de Alice James*, Pre-Textos, Valencia, 2003, edición de L. Edel, 1964.

James, H., *A Small Boy and Others*, Londres, Macmillan, 1913.

James, H., *Lectures and Miscellanies*, New York, Redfield, 1852.

James, W. (comp.), *The Literary Remains of the Late Henry James*, Boston, James R. Osgood, 1885

Machado, M. H. (ed.), *Brazil throught the eyes of William James*, Cambridge (MA) – Londres, Harvard University Press, 2006.

Mathiessen, F. O., *The James Family. A Group Biography*, New York, The Overlook Press, 2008.

Perry, R. B., *The Thought and Character of Willial1l James,*2 vols., Boston, Little Brown, 1935.

Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Edaf, 2007.

Strouse, J. *Alice James, A biography*, New York, New York Review Book, 2011.

Warren, A., *The Elder Henry James,* New York, Macmillan, 1934

Wharton, E., *Una mirada atrás,* Barcelona, Ediciones B., 1997.

Woolf, V., *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2008.

Yeazell, R. B. (ed.), *Death and Letters of Alice James*, Berkeley (CA), University of California Press, 1981.

# MÁS ALLÁ DE LA CUESTIÓN SOBRE EL SUJETO EN EL FEMINISMO

*Milagros Lores Torres*
*UNED*

ABSTRACTS
Los textos de Judith Butler, Luce Irigaray, Teresa de Lauretis, Monique Wittig y Rosi Braidotti ofrecen las claves para abordar de otro modo los problemas de representación del sujeto formulados por el feminismo. El punto de partida es la visión problemática del género que realiza Judith Butler en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990); esta visión crítica es puesta en relación con los otros textos. Su crítica radical epistemológica permite pensar una teoría performativa de las diferencias más allá o fuera del marco del debate sobre el sujeto, una propuesta de categoría epistemológica que permita observar en los cuerpos y en los textos indicios identitarios ininteligibles para la visión dicotómica del género.

Texts by Judith Butler, Luce Irigaray, Teresa de Lauretis, Monique Wittig and Rosi Braidotti offer the keys to otherwise address the problems of representation of the subject in feminism. The starting point is the problematic gender vision given by Judith Butler in *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990); that critical vision is put in relation to other texts. Her epistemological radical critique allows thinking the differences beyond, or outside, the framework of the debate on the subject, a epistemological category proposal to enable observe the identity signs, unintelligible for gender dichotomy, in the bodies and texts.

KEYWORDS
Sujeto, diferencias, postestructuralismo, feminismo, teoría.
Subject, differences, Poststructuralism, feminism, theory.

El tema expresado en el título se refiere a una propuesta alternativa al problema epistemológico que subyace en la reflexión teórica sobre el sujeto en el feminismo, desde la crítica epistemológica radical al sujeto y las categorías que lo definen, para aportar otras claves de interpretación.

En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990) Judith Butler muestra de un modo revelador los problemas de la identidad de género, como un problema epistemológico: todos los discursos sobre las mujeres, también el del feminismo, crean a las mujeres, actualizando de forma continuada una representación universal de *mujer*, fundada ontológicamente, como si existiese una verdadera mujer, una mujer real que es el referente de los discursos. Esta representación de mujer es la causa de nuestra opresión y de nuestros desencuentros identitarios, es por tanto, una identidad aporética.

Este problema epistemológico tiene su expresión política, en la afirmación de la identidad subyugada, en la toma de conciencia (de Lauretis, 2000). De entre todos los modos en que tomamos conciencia de nuestra opresión, (como, por ejemplo, la clase o la raza), la conciencia de género es la única identidad que cuanto más se afirma, más consolida esta opresión. Esta opresión está arraigada en el concepto de lo humano (Butler, 2006), presente la generalización, aparentemente universal, de que los seres humanos se clasifican en dos géneros naturales[1], hombre y mujer. Pues bien, todas las vidas que no se ajustan o no se quieren someter a esta clasificación, a esta naturaleza, son invivibles o inhabitables, invisibles e ininteligibles y, por tanto, irrepresentables o repudiadas por transgresoras y abyectas, pero, sobre todo, estas vidas están expuestas a todo tipo de violencia.

En mi tesis doctoral[2] he propuesto una nueva categoría epistemológica que permita recuperar las identidades ausentes de los discursos, desde las mujeres lectoras expulsadas de los textos, hasta los otros y otras cuya vida es repudiada o, peor aún, ininteligible. Esta propuesta teórica surge de la lectura de textos de Judith Butler (como *El género en disputa, Cuerpos que importan* y *Mecanismos psíquicos del poder*), de Luce Irigaray (*Speculum. Espéculo de la Otra Mujer*), de Teresa de Lauretis (*Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*), de Rosi Braidotti (*Patterns of Dissonance, Sujetos Nómades*) y de los artículos de Monique Wittig (como "No se nace mujer", "El pensamiento heterosexual")[3].

Aunque algunas de estas autoras y sus textos puedan interpretados en las claves históricas del pensamiento de la posmodernidad[4], o de la diferencia –si bien, su agrupamiento no responde a criterios ni históricos, ni geopolíticos-, cabe en ellas otra

[1] Géneros naturales en el sentido de "sexo natural" transformado social y culturalmente en género. En la obra ya citada de Butler, *El género en disputa*, y también en *Cuerpos que importan* (2005), Butler sostiene que "el sexo" es también una construcción cultural.
[2] Defendida en la Universidad de Vigo, en julio de este año de 2013.
[3] Cito solo aquellos que son pertinentes para esta comunicación. En otro contexto más amplio, Gayle Rubin es una lectura obligada, no sólo por su aportación del sistema sexo-género, sino también porque enmarcó epistemológicamente su análisis radical de la opresión de género en la heterosexualidad obligatoria y estableció de una forma muy clara la posibilidad de utilización de las herramientas teóricas del pensamiento contemporáneo para el análisis de género.
[4] La presente comunicación obedece a una reflexión suscitada por el debate crítico sobre el sujeto en el feminismo, en términos como los que plantea Celia Amorós (2006) o Seyla Benhabib (1994), en el sentido de que la relación, peligrosa, entre feminismo y posmodernidad implica para la teoría feminista y, consiguientemente, para sus metas políticas el riesgo de quedar subsumidas en las *seductoras* tesis posmodernas. En la misma línea, Olivia Portolés dice: "si damos por bueno que el sujeto es una mera ficción, la consecuencia inmediata es la de que no existe ni autonomía ni capacidad de trascendencia ni, por tanto, posibilidad de emancipación. El feminismo se paraliza y se disuelve en debates estériles que desactivan la vindicación (2009: 24).

lectura epistemológica mucho más productiva. Desde la particular operación intelectual y crítica que conecta el sujeto de la representación de los discursos y el sujeto cognoscente, con el cuerpo sexuado y la realidad inmediata de las mujeres, estas autoras ofrecen una visión problematizadora del género y establecen las coordenadas del territorio problemático por el que discurre su pensamiento, cada una desde sus diferentes perspectivas y registros. Todas tienen en común que centran su reflexión en las diferencias que nos hacen entrar en conflicto con la idea de mujer e, incluso, con la de la representación en el feminismo.

Son mujeres feministas disonantes con el patrón de sujeto; feministas que deshacen su identidad de género para enfrentarse a los modelos identitarios de la heterosexualidad, y cuya autoconciencia es la evidencia de otro sujeto diferente, pendiente de ser representado en los discursos. De ahí sus formulaciones, como el *sujeto nómade*, de Braidotti; *los sujetos excéntricos* propuestos por de Lauretis o el *sujeto lesbiano,* de Wittig. Sin embargo, en el contexto de esta problematización, encuentro que lo verdaderamente relevante de su pensamiento no es el sujeto que proponen, sino esas diferencias que ellas describen y explican en su diagnóstico del problema del género.

Judith Butler (2001b) reescribe y reformula las identificaciones melancólicas del psicoanálisis de Freud[5] mostrando "algunas convergencias productivas entre las ideas de Freud sobre las pérdidas no lloradas y no llorables y el dilema de vivir en una cultura que tiene enormes dificultades para llorar la pérdida del vínculo homosexual" (Butler, 2001b: 153). Ella explica cómo asumimos el género, cómo nos constituimos en cuanto sujetos en virtud de una reglamentación específica, heterosexual, del deseo, que regula nuestros actos y prácticas institucionalizadores del género, cómo nos hacemos mujeres y hombres y cómo nos hacemos reconocer como mujeres y hombres. Lo hace basándose en la prohibición y el repudio de otras identidades conscientes e inconscientes, externas e internas a los individuos. El *yo* es el efecto de diferencias constitutivas que nunca dejan de operar en la vida de las personas y que estas diferencias constitutivas son, precisamente, lo que el individuo repudia. Pero están en nosotros, constituyen las *otras identidades* que hay *en mí.* De este modo *yo me sé y me hago y actúo de acuerdo a un género, en el contexto de un universo significante del que dependo afectivamente y que, por tanto, me constituye*.

[5] "Introducción al narcisismo" (1914), "Duelo y melancolía" (1917) y *El yo y el ello* (1923).

En la línea de Foucault (2003) y Nietzsche[6], Butler (2001a) describe el proceso de naturalización del género, de una *scentia* del género, de la identidad, concebida y producida por la matriz heterosexual definida por ella como:

> [R]ejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos; modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad del género, el cual supone que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad (2001a: 38).

Pero esta imposición no se ejerce sobre un cuerpo anterior y pasivo, sino que los modelos naturales de sexo, género y deseo son producidos e instituidos por los propios cuerpos -que también se instituyen- dinámicamente, mediante lo que ella denomina actos performativos. No hay nada ni antes, ni fuera de los procesos de intelección, ni un tiempo anterior, ni un cuerpo natural sobre el que estos procesos se desarrollan, sólo actos performativos continuados y estilizados.

El texto de Luce Irigaray, *Speculum. Espéculo de la Otra Mujer* (1978) es una crítica epistemológica radical, y también una lectura provocadora del sujeto cognoscente en el psicoanálisis y en la filosofía. En esta obra realiza un análisis exhaustivo de la producción de la subjetividad femenina como la diferencia necesaria para la institución de un régimen *hommosexual*, desde la premisa freudiana de una sola libido, masculina, y los procesos de sublimación que obliteran el cuerpo de la mujer-madre. Irigaray describe la exclusión de lo femenino de la producción de conocimiento, en virtud de un proceso de subjetivación orientado a la subordinación y exclusión de las mujeres, a la alteridad –en la senda beauvoiriana-; proceso necesario para la representación del sujeto de todo discurso, especialmente en el del *saber*, trazando así la genealogía de una identidad *mujer* desde el sometimiento del cuerpo hasta su construcción en la historia.

Para ella, la heterosexualidad es *hommosexualidad,* neologismo basado en un juego de palabras a partir del francés (lengua en la que escribe Irigaray) *homme,* 'hombre'; del latín *homo,* 'hombre'; y el griego *omo,* 'lo mismo'. De este modo, esta teórica pretende destacar también el rasgo semántico 'hombre', 'sexualidad de hombres' al lado de la significación de 'lo mismo”, significación a la que no se llega con el

[6] Sobre las raíces teóricas del pensamiento de Butler, véase Elvira Burgos (2008).

término *homosexualidad.* Por tanto, la diferencia sexual no es la oposición dicotómica *hombre/mujer*, porque sólo existe una única sexualidad, la masculina, u *hommosexualidad*, en cuya lógica, *falogocéntrica*, lo femenino es una creación secundaria necesaria, es el efecto de un determinado sistema de representación caracterizado por la indiferencia sexual. La identidad masculina es la medida de la identidad de todas las cosas.

Irigaray inicia el diálogo psicoanalítico con el sujeto del discurso maestro del saber. Parte de la premisa de que "*toda teoría del sujeto se ha adecuado siempre a lo masculino"* (1978: 149) y, consustancialmente, toda manifestación y efecto de la cultura occidental (pensamiento, mito, religión, sociedad) es resultado del imaginario y de un orden simbólico específicamente masculinos[7], en el sentido lacaniano, pues el lugar de enunciación masculino es privativo de la capacidad para representar, para pensar y pensar(se), en tanto que lo femenino cumple la función estructural de ser el soporte de las relaciones de diferencia.

En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (1999), Teresa de Lauretis aborda el modo en que nos constituimos socialmente en cuanto hombres y mujeres. La condición aporética de la identidad de la mujeres es definida por ella como el trauma del género, el fracaso que supone una emancipación imposible y plantea la necesidad de una toma de conciencia que conduzca a la consolidación de un sujeto social que pueda condicionar la subjetivación desde otra interpelación[8]: en un sujeto excéntrico, una toma de conciencia que signifique la reformulación política, material y subjetiva del sujeto, desde el vínculo necesario entre la subjetividad femenina y la naturaleza social y política del sujeto que constituyen las mujeres, vínculo siempre conflictivo en el teorizar feminista, por su naturaleza aporética: el sujeto del feminismo y, consiguientemente, nuestra identidad socialmente constituida es simultáneamente el fin de la emancipación y la causa de la opresión.

En sus textos, de Lauretis no considera el género en marco de la diferencia sexual sino como la actualización de un sistema de representación y clasificación de los seres humanos (sistema sexo/género) basado en la oposición binaria masculino/femenino, con consecuencias para la vida material de los individuos. El

---

[7] Lacan distingue entre *imaginario* y *simbólico*. El primero es prelingüístico y tiene que ver con el inconsciente, el cuerpo y los afectos; el segundo es ya simbólico y tiene que ver con la representación. Una "relación imaginaria" es, pues, una construcción subjetiva, no plenamente objetivable ni objetiva.

[8] En el sentido Althusseriano que de Lauretis define como "el proceso mediante el cual un individuo acepta, asimila y hace propia una representación social y ésta se convierte para ese individuo en algo real, aunque sea, de hecho, imaginaria" (de Lauretis, 2000: 46)

género es proceso de generación de sujetos continuo -cuya historia se atestigua en el arte y en la cultura occidental- del que se encargan los aparatos ideológicos del Estado formulados por Althusser (las instituciones educativas y legislativas, la familia) pero también, los discursos del saber, el arte, y, sobre todo, en la actualidad, el cine. La teoría feminista también. De Lauretis advierte que no hay un sujeto social –y, consecuentemente, histórico- elaborado desde el género. La representación de *mujer* es, desde este punto de vista, falsa, puesto que es una elaboración compleja de subordinación a través de la sexuación/erotización de las mujeres llevada a cabo por los aparatos ideológicos del Estado y las tecnologías subjetivadoras: ni siquiera la *mujer* alcanza el estatuto de sujeto social. Continuando con Althusser, de Lauretis define el género como una ideología: "el género tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos en cuanto hombres y mujeres" (2000: 39), no sólo en virtud de sus condiciones materiales, sino también de las relaciones imaginarias, esto es, mediante un proceso de subjetivación. Los individuos se autorrepresentan de acuerdo a una determinada lógica de la representación, son interpelados, obligados a identificarse como sujetos previstos por esa lógica cultural. Este es un contexto clave para la reflexión feminista y puede evitar la complicidad con la ideología del género. Esta pensadora propone entonces los *sujetos excéntricos,* una construcción teórica feminista que incorpora las diversas experiencias subjetivas de las mujeres, no reducibles a una única categoría de sujeto, ni a un solo feminismo, en constante cambio y desplazamiento, y de límites lábiles, "abandonando los lugares seguros la casa socio-geográfica, afectiva, lingüística, epistemológica por lugares en los que "el hablar y el pensar son inciertos, inseguros, no garantizados (aunque marcharse es necesario porque en el otro lugar, de todas formas, no se podía seguir viviendo)" (2000: 138).

Wittig explica la opresión de las mujeres en el sometimiento al mito de la mujer en la cultura heterosexual (y en ese sentido una lesbiana no es una mujer), y el sometimiento a la marca del género en el lenguaje y las consecuencias en la experiencia inmediata de las mujeres y de su cuerpo vivo. La expresión directa y transparente de Wittig trae al lenguaje la realidad inmediata de las mujeres. El lenguaje, que es lenguaje opresor, somete violentamente a las mujeres en actos criminales a través del mito de *la-mujer* y a través del género. En primer lugar, el mito de *la-mujer*, que presupone que los seres humanos se dividen por naturaleza en hombres y mujeres como categorías inmutables, es la marca de la opresión. Las mujeres somos el producto de la relación social, una clase sometida por una mistificación que se oculta en los mecanismos de

naturalización, impidiendo la toma de conciencia y la consiguiente lucha por la emancipación. En segundo lugar, el mito de *la-mujer* obliga a los individuos concretos y particulares, como somos las lesbianas y las mujeres feministas, a someternos al lenguaje en una investidura violenta que falla constantemente, a unos presupuestos semánticos de sexo y de naturaleza.

Cada vez que hablamos, el lenguaje nos obliga a utilizar el género marcado, el femenino. Esta marca nos actualiza, conecta nuestra realidad inmediata con el lenguaje, como sujetos subordinados marcados por el género y los pronombres personales son la expresión más violenta de la opresión en el lenguaje. El lenguaje tiene impacto sobre la realidad material, causa efectos en quien lo utiliza. Wittig considera que el sujeto lingüístico que se funda en el lenguaje es absoluto, universal: mediante el pronombre *yo* el sujeto acontece como una totalidad enunciadora que se apropia del lenguaje y, simultáneamente, se instituye como sujeto. Por eso para Wittig, el género niega al *yo*. Inherente en los pronombres personales, el género nos actualiza violentamente y nos impide instituirnos como sujetos en el lenguaje, arrebatándonos la autoridad de hablar. Dice Wittig:

> Pero, en realidad, cuando hay un hablante en el discurso, cuando hay un "yo", el género aparece. Es una especie de suspensión de la forma gramatical. Se produce una interpelación directa del hablante. El hablante es llamado en persona. El hablante interviene, en el orden de los pronombres, sin mediación, en *su propio sexo*, es decir, cuando el hablante pertenece al sexo marcado sociológicamente como mujer (2006: 106)

Rosi Braidotti (en *Patterns of dissonance* y *Sujetos Nómades*), propone su figuración teorética de un sujeto de múltiples devenires, registros, y territorios, e invierte positivamente la orfandad epistemológica del pensamiento actual, convirtiéndolo en una oportunidad para la emergencia de un pensar específicamente femenino y feminista arraigado en el cuerpo. Esta pensadora persigue una filosofía arraigada en las raíces corporales del proceso de pensar y desenvuelve su teoría feminista en torno a la representación del sujeto en el feminismo presentada como una ficción política: una representación (ficción) acuñada para poder recorrer sus diferentes categorías y niveles de experiencia: "desdibujar las fronteras sin quemar los puentes" (2000: 30). Es un discurso filosófico basado en el devenir discursivo de las múltiples formas identitarias que confluyen en los cuerpos (raza, sexo, etnia, clase, estilo de vida, nacionalidad, cultura, etc.).

Los sujetos constituyen para Braidotti una materialidad transdisciplinar y contingente, cuya representación epistemológica, discursiva, huye de la metaforización normativa, porque, para ella, "una figuración no es una metáfora sino un mapa cognitivo políticamente informado que interpreta el presente en función de la propia situación incardinada" (2004: 214). En este marco formula los *sujetos nómades*, una propuesta de representación múltiple, versátil y plural que supone un desafío a la convención filosófica, una propuesta flexible a la rigidez teórica y una nueva metafísica que debe ser formulada con otro nombre. Se trata de una concepción política productiva, potencialmente creadora, dinámica, que permite establecer convenciones y acuerdos *ad hoc* en los niveles de subjetividad coincidente, en sus múltiples estratos y que suponga un distanciamiento cualitativo de la hegemonía y sus representaciones políticas clásicas. Así la define Braidotti:

> El nómade es mi propia figuración de una interpretación situada, posmoderna, culturalmente diferenciada del sujeto en general y del sujeto feminista en particular. Este sujeto puede también caracterizarse como posmoderno / industrial / colonial, según la posición en la que uno se halle. En la medida en que ejes de diferenciación como la clase, la raza, la etnia, el género, la edad y otros entren en intersección e interacción entre sí para constituir la subjetividad, la noción de nómade se refiere a la presencia simultánea de muchos tales ejes (2000: 30).

El nomadismo crea relaciones ficcionales con el mundo, producto de la colisión y la mezcla entre la multitud diferente del *topos* y el yo. De este modo, desde los presupuestos de la ficcionalización se pueden "revisitar" las sucesivas etapas y mistificaciones de las reivindicaciones feministas del pasado y del presente. Mediante esta "relocalización" basada en la consciencia nómade es posible establecer marcos de diálogo e intercambio que propicien acuerdos transformadores, pero respetuosos con la singularidad identitaria y, especialmente, con los contextos culturales en los que son formulados.

La filosofía de Braidotti es una invitación a mirar dentro de una/o misma/o transgrediendo la norma de unidad, hacer inteligibles las interfaces, los espacios semióticos de la subjetivación, revelados en el universo femenino-feminista presente en los cuerpos representados a través de la noción de incardinamiento, definido por ella como "la intersección de muchos campos de experiencia y de fuerzas sociales" (2004: 198).

En los textos de estas mujeres yo descubro, no una pregunta por el sujeto, un

debate más desde la perspectiva feminista en el seno de la crítica radical del conocimiento, sino la consolidación de una nueva forma de pensar que, antes de obrar *desde* la diferencia, o *desde* el margen, consiste en pensar las diferencias, formularlas, organizarlas sistemáticamente como un territorio desde el cual construir una nueva subjetividad, teórica, pues ya es real; textos fundacionales que constituyen el punto de partida de una teoría que indague en la raíz de las diferencias que produjeron los mecanismos de exclusión de las leyes que rigen la vida social y psíquica de las personas. Cabe pensar de otro modo el problema de la identidad de género siguiendo el mismo método crítico que conecta el sujeto de la representación con el cuerpo sexuado y la vida real de las personas.

La teoría performativa de las diferencias consiste en una propuesta de categorización epistemológica que surge de la crítica radical sobre el sujeto de la representación de las teóricas mencionadas. Las mujeres no somos sujetos, se nos ha negado el estatuto de sujeto cognoscente en el marco de una *episteme* masculina (Irigaray, 1978 y 2009); de hecho, no ser sujeto es inherente a la propia constitución subjetiva de las mujeres, de ahí la condición aporética de la identidad de género (de Lauretis, 2000).

En los textos de estas autoras, el *cogito* y, consiguientemente, la unidad del *yo,* se descompone en la realidad de un sujeto corporizado, situado, a donde confluyen variantes de sexualidad, raza, etnia, cultura, clase, sexo, edad, etc. Es un sujeto, además, fragmentado, escindido por dependencias inconscientes, sujetado por el lenguaje y, por tanto, sin la autoconsciencia ni la autonomía del sujeto de la modernidad. El sujeto es, así, un *yo* ficticio, especularizado, dividido entre la experiencia corporal y el patrón ideal como resultado de la categorización que se actualiza en cada uno de nuestros actos, el del pensamiento también, categorización que responde a disposición bien de la diferencia sexual, bien de la heterosexualidad. El sujeto es, en suma, el efecto de una estructura de significación de lo humano cuyo rasgo funcional -y, a la vez, fundacional de la propia estructura- es la división heterosexual. Esta estructura heterosexual opera en los cuerpos, oculta bajo un manto naturalizador, haciéndolos significar 'hombre' o 'mujer' como los únicos cuerpos inteligibles posibles. El cuerpo es el sitio donde opera a matriz heterosexual, donde se producen y materializan sus normas. De este modo, el cuerpo a través de sus manifestaciones consolida a un sujeto que adopta normas corporales, especificadas en virtud de una voluntad inconsciente de identificación, y sobre la base de la repetición generalizada de unos actos que son simultáneamente

elegidos y prescritos por el imperativo heterosexual, siempre en virtud de un régimen jurídico que ordena lo real.

Pero, además, en este sistema, formador de seres humanos inteligibles, la identidad correspondiente a las mujeres no forma parte de una estructura de oposición que tiene la misma base de comparación, pues es una relación de oposición jerárquica desigual. No, esta estructura, además de heterosexual, es masculina y *la mujer* es la diferencia necesaria para que el sujeto pueda ser representado en el lenguaje y, desde ahí, convertirse en el sujeto de la enunciación.

Sin embargo, estamos sujetadas y sujetados por el lenguaje (Lacan, 1966) y no existe, por tanto, identidad fuera de él. Estamos obligadas a vivir en la identidad de género. Este lenguaje nos da los nombres con que nos nombramos y con que nombramos el mundo, nos da las categorías de pensamiento con que nos sabemos y sabemos del mundo. Y en él nos hacemos inteligibles para los demás. Pero este lenguaje que nos sujeta es heterosexual y dicotómico, y se proyecta y se actualiza constantemente en nuestros cuerpos, en nuestros actos y prácticas identificadoras, en contextos tecnológicamente diseñados por este ordenamiento simbólico heterosexual (Butler, 2001a, de Lauretis, 2000).

El lenguaje codifica los cuerpos para que tengan sentido, para que sean percibidos como hombre y mujer, como si fuesen signos lingüísticos, en el sentido de Saussure (1970), de cuerpos significantes que evocan significados de hombre o mujer y de deseo heterosexual (Butler, 2001b). Esta codificación convierte nuestra anatomía en rasgos significativos de la identidad, que aprendemos igual que aprendemos nuestra lengua materna, en el seno de la familia, desde que nacemos. No es la naturaleza la que nos da esos nombres, es la institución social del lenguaje, que la actividad humana crea.

Esta codificación de los cuerpos se logra con la reglamentación heterosexual del deseo, en un proceso de subjetivación marcado por oposiciones significativas que dan lugar al género y a la sexualidad: la mujer es la subjetividad que instituye al hombre, la homosexualidad es el deseo prohibido que instituye la heterosexualidad; nos dice cómo ser y desear (Butler, 2001b).

Pero igual que en la lengua, esta estructura falla constantemente en nuestros cuerpos y en nuestras vidas reales, pues los actos y las prácticas de género tienen una dimensión corporal que se escapa a esta reglamentación, igual que sucede con la lengua y el habla (Coseriu, 1981). El cuerpo se expresa por su cuenta, porque el deseo que nos constituye no es a priori ni heterosexual, ni homosexual, ni bisexual, y, por tanto, las

identificaciones de género tampoco. Así pues, fuera de los referentes corporales de codificación heterosexual, existen en nuestro cuerpo indicios de otros géneros y otros deseos posibles e invisibles por la matriz de inteligibilidad heterosexual.

Es preciso instituir unas nuevas lentes que incluyan estos indicios, aspectos fundamentales ocultos en la heterogeneidad de lo real, que observen a los seres humanos desde la hipótesis de una identidad de límites construidos, contingentes e históricos, y, consecuentemente, que observen la posibilidad de su movilidad haciendo menos pertinente la necesidad de la afirmación identitaria.

Se necesita una categoría epistemológica que observe a los cuerpos sujetándose performativamente y desbordándose de su condición ya constituida como sujetos. Tal proceso sólo podrá ser llevado a cabo a través de los discursos performativos, los que logran que una realidad pueda ser instituida a base de citar y/o nombrar tenaz y persistentemente en los espacios habilitados cultural y socialmente para el nombrar, como el arte, el cine y la literatura, la política, los discursos institucionales, la historia y la epistemología y, especialmente, en los lugares habilitados para capacitar jurídicamente, a base de leyes, normas, reglamentos.

Por eso, el nombre de la teoría lleva la palabra "performativa", que es la cualidad que tienen algunos enunciados para ser simultáneamente actos. Enunciados que hacen lo que dicen, como, por ejemplo, *prometo* (Austin, 1966)[9]. Y en cierto sentido esta palabra es redundante, pues toda teoría es performativa, produce efectos en lo real (Butler, 2001a, 2001b, 2005). Pero está ahí a propósito para enfatizar la intención de mostrar cómo se pueden constituir y normalizar diferencias hasta ahora no visibles, para que trastoquen el ordenamiento dicotómico de las identidades; para que obliguen a una reestructuración o reorganización del sistema identitario heterosexual.

Las diferencias tienen que dejar de ser funcionales para llenarse de contenido de modo tal que provoque desplazamientos o cambios de significado en el género. Desde el punto de vista político, hay que repetir una y otra vez la crítica a los *aprioris* del género y del pensamiento heterosexual hasta que pierdan su significado, hasta que quede su mero significante y se revele como algo desconectado de la realidad, como un producto convencional y arbitrario, susceptible de obsolescencia. Maximicemos

[9] En la obra póstuma *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones* (1962), Austin distingue entre locución, ilocución y perlocución. Mientras que la locución consiste en la enunciación, en el acto mismo *de* decir algo, la ilocución consiste en el acto que tiene lugar *al* decir algo; la perlocución consiste en el acto que resulta, o que es efecto, de un enunciado ilocutivo, a saber, lo que acontece tras un enunciado ilocutivo, que dependerá de la fuerza del mismo. Austin distingue entonces entre significado y fuerza del uso del lenguaje para producir efectos.

entonces –en el sentido de Foucault, de maximizar la vida-, los otros géneros y los otros deseos posibles que nos constituyen, que están en nosotras y nosotros.

Si la ciencia es performativa –como lo es el cine, el arte, el lenguaje humano- cabe preguntarse si es posible una categoría epistemológica que instituya una realidad que, oculta por la abyección y el repudio, emerja libre de presupuestos deterministas y, por tanto, más humana. Se trataría una hermenéutica del cuerpo, el real y el de los textos, que interprete los datos observables que éste ofrece, con otros parámetros de deseo.

La teoría performativa de las diferencias ofrece la posibilidad de una reflexión que no busca objetivar las diferencias en los otros, sino que las busca en nosotros y en nosotras mismas, que permite formularlas en primera persona, desde la experiencia inmediata del *yo*, como ya se hace, por ejemplo, en la poesía. Escribir o leer desde las diferencias permite borrar las fronteras; y sin fronteras no hay márgenes, ni *afueras*.

BIBLIOGRAFÍA


Amorós, Celia: *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias… para las luchas de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 2006.

Austin, John L.: *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1998.

Braidotti, Rosi: *Patterns of dissonance. A study of women in contemporary philosophy,* New York, Routledge, 1991.

— *Sujetos nomades,* Buenos Aires, Paidós, 2000.

— *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004.

Burgos, Elvira: *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler,* Madrid, A. Machado Libros, 2008.

Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad,* Buenos Aires, Paidós, 2001a.

— *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción,* Madrid, Cátedra, 2001b.

— *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

— *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.

Colaizzi, Giulia: *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

Coseriu, Eugenio: "Sistema, norma y habla", en *Teoría del lenguaje y lingüística general,* Madrid, Gredos, 1981, pp. 11-113.

Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Lacan, Jacques: *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 2003 pp. 68-93.

Lauretis, Teresa de: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 2000.

Luce Irigaray: *Speculum. Espéculo de otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978.

Rubin, Gayle: "El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo", en Marta Lamas (ed.): *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual,* México, UNAM-PUEG/Porrúa, 1996, pp. 35-96.

Wittig, Monique: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006.

# SYRIA POLETTI E LA TRADUZIONE: L'ECO DEL SUO MESTIERE

*Rocío Luque*

*UNED*

ABSTRACTS

Syria Poletti è un'autrice che ancora non ha avuto la giusta visibilità nel suo paese di origine, l'Italia, nonostante tutta la sua opera sia il riflesso poetico-letterario del fenomeno dell'emigrazione che riguardò il paese nell'arco del ventesimo secolo. Nel presente lavoro ci focalizziamo sul suo romanzo *Gente conmigo* (1961), dove il mestiere della protagonista, scrivana di lettere e traduttrice giurata, diventa l'avamposto dal quale osservare i suoi due mondi, l'Europa e l'Argentina, e la vita.

Syria Poletti is an author who still didn't have the right visibility in his country of origin, Italy, even if his work is a reflection of the poetic-literary phenomenon of emigration which involved the country during the twentieth century. In this paper, we focus on his novel *Gente conmigo* (1961), where the craft of the protagonist, writer of letters and translator, becomes the place to view his two worlds, Europe and Argentina, and her life.

KEYWORDS

Syria Poletti, Friuli, scrittura, traduzione, emigrazione.

*Syria Poletti*, *Friuli*, *composition*, *translation*, *emigration*.

INTRODUZIONE

La sacilese Syria Poletti è una di quelle straordinarie figure femminili che purtroppo non ha avuto un destino così spettacolare come quello della conterranea Tina Modotti. Chi non conosce oggi la fotografa, modella e attrice friulana che portò a fondo le sue passioni artistiche nella turbolenta Città del Messico? E invece sono in tanti a ignorare Syria Poletti, una donna dall'altrettanto talento, riversato però nella scrittura, che collocò alla pari, se non al di sopra, della propria vita perché per lei «scrivere e vivere è lo stesso» (Balliana, 2007: 9).

Poletti nacque nel 1917 a Pieve di Cadore, dove i genitori si erano recati in cerca di lavoro, ma con la fine del conflitto il padre partì per l'Argentina, lasciando la moglie e i figli a Sacile. Dei pochi anni trascorsi a Pieve, Syria conservò sempre un ricordo di grande freschezza e purezza con la neve, le montagne, i cieli, i boschi e le acque delle Dolomiti, che riuscivano a cancellare qualsiasi traccia di ricordo della povertà. Nel 1922, però, accadde il fatto che cambiò per sempre la personalità di Syria: la madre decise di raggiungere il marito, portando con sé la figlia più grande e l'ultimo nato.

Syria scrisse in seguito che quel episodio fu decisivo per capire che il suo destino di scrittrice non poteva essere ignorato.

Accanto a lei rimasero la sorella Beppina e la nonna materna, figura chiave della sua biografia e della sua opera, giacché le svelò i segreti delle parole e degli esseri umani. Fu come «un'età gravida di premonizioni, di mistero, di sapienza… E anche di gioia. Tutta la mia opera, quella già scritta e quella che ancora penso di scrivere… è concentrata lì… È una fonte a cui posso metter mano in qualsiasi momento e che non è soltanto un sentire poetico e narrativo, ma è anche energia vitale, tonico, sesto senso, segno rivelatore» (Balliana, 2007: 11). Fu altresì, però, un'epoca di povertà e di malattia, poiché era affetta dalla nascita da una grave forma di scogliosi deformante che la tormentò sempre durante i suoi anni fi formazione, costringendola a trascorrere dei periodi in orfanotrofi e ospedali, e impedendole di salpare nel 1937 con la sorella Beppina dal porto di Trieste sulla nave diretta a Buenos Aires.

Riuscirà a partire per l'Argentina nel 1938, dopo aver conseguito il diploma di maestra d'asilo, ma il ricongiungimento familiare non fu felice: i genitori e i fratelli erano ormai degli estranei. Decise allora di appartenere a quella nuova patria e a quella nuova lingua: «Cambiare lingua fu come cambiare anima. Fu la cosa più difficile, la più dolorosa ma anche la più affascinante» (Balliana, 2007: 12). Insegnerà italiano, lavorerà come traduttrice, preparerà trasmissioni radiofoniche e pubblicherà racconti fino ad approdare al successo con il romanzo che la portò ai vertici della letteratura argentina e che la fece conoscere anche all'estero (ma non in Italia): *Gente conmigo* (1961). Il romanzo, che vince il prestigioso premio Losada, diventa un best-seller con un gran numero di edizioni, una versione cinematografica e una televisiva, oltre a traduzioni in inglese, tedesco e russo. Seguirono altre opere come *Extraño oficio* (1971), *Línea de fuego* (1974), *El misterio de las valijas verdes* (1985), etc., ma ciò che le premerà di più sarà il rientro in Italia da scrittrice famosa e la pubblicazione in italiano delle sue opere. Morirà però nel 1991 senza essere riuscita a tornare né in maniera fisica né in maniera cartacea nella sua terra natale.

Queste note biografiche sono rese ancora più eloquenti dalla protagonista di *Gente Conmigo*, Nora Candiani, poiché, come la stessa autrice afferma, le sue opere sono prettamente autoreferenziali: «[…] si por autobiográfico se entiende una manera de narrar, un estilo que nace de lo subjetivo, que redime la carga de vivencias personales hasta convertirlas en símbolos, entonces, sí, toda mi obra es autobiográfica» (Poletti, 1977: 145).

Nell'esordio del romanzo, però, troviamo che Nora Candiani è rinchiusa nella cella di una prigione con l'accusa di aver falsificato dei documenti. Lei, la traduttrice giurata più prestigiosa di Buenos Aires, non riesce tuttavia a ricordare quando ciò sia potuto succedere, e allora arriva a pensare che forse non si trova lì per colpa di un fatto isolato, ma per una sequenza di fatti, come possiamo leggere nelle prime pagine:

> Forse tutto cominciò nel mio paese corroso dai secoli, devastato dalle invasioni, il giorno in cui i miei se ne andarono in America. Allora mi figurai l'Argentina come un mostro divoratore di padri, madri, fratelli.
> O forse cominciò quella sera d'inverno di fronte a un treno coperto di neve, quando mi separarono da Bertina, dal suo faccino diafano e teso, che andava a Milano, come bambinaia, non ancora dodicenne.
> O incominciò in quel giorno in cui scrissi la mia prima lettera per l'America e aspettai inutilmente una risposta.
> O una qualunque domenica, di fronte a una vecchietta analfabeta, che mi dettava la lettera per suo figlio emigrato nel Chaco, […]
> O incominciò quel pomeriggio di bora a Trieste?
> Oppure quando siora Martina vendette la capra, e la nonna poté accompagnarmi fino a Genova per prendere la nave?
> Cominciò. E non importa più né quando né come (Poletti, 1998: 7).

Ci apprestiamo dunque, assieme a Nora, con cui alluderemo indistintamente a Syria, a ricostruire la sua storia, ripercorrendo quelli che sono gli snodi principali del romanzo: il suo mestiere, la sua terra, il suo essere donna.

## IL MESTIERE DEL TRADUTTORE

È impossibile immaginare il romanzo senza la parola "mestiere". La reiterazione del termine è quasi ossessiva. *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese, una delle sue letture predilette da ragazza, diventa in lei il mestiere della scrittura, poiché, come lei stessa afferma: «Yo no me hice escritora. Creo que nací» (Poletti, 1971: 15).

Il mestiere al quale ci riferiamo è, per definizione di Nora, un "mestiere strano", che le fu tramandato dalla nonna e che lei continuò ad eseguire con semplice diligenza domestica: scrivevano lettere per ignoranti, il giovedì, il giorno del mercato, e la domenica, dopo la messa. Lei, col suo fisico delicato, non poteva essere d'aiuto né per seminare né per allevare uomini, e quello strano mestiere che le circolava nel sangue era un'ulteriore deficienza: un mestiere da vecchi, quasi un tradimento alla razza. Ma a Nora quel mestiere, entrava dalle dita, e intanto imparava: «La nonna faceva sedere le clienti e le lasciava parlare senza interromperle. Che sputassero il rospo. Poi chiarivano la questione e mi ordinava di scrivere la lettera riassumendo tutto senza stravolgerne le intenzioni» (Poletti, 1998: 12).

In queste linee possiamo vedere come il processo di scrittura delle lettere è analogo a quella della traduzione, poiché in entrambe le operazioni bisogna mantenere l'intenzione del testo, vale a dire, come indica Umberto Eco, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato (Eco, 2003: 16). Nel caso della traduzione, c'è una lingua di partenza a confronto con una lingua di arrivo, mentre nella stesura delle lettere c'è una lingua orale, spesso disarticolata, con inflessioni dialettali, vuoti espressivi, a confronto con una lingua scritta. E i risultati c'erano e si raccoglievano: «La nonna possedeva il sortilegio di trovare sempre la formula esatta per commuovere il funzionario potente, il politico o il generale. Le sue petizioni erano azzeccate e convincenti. Veniva persino gente dai paesi vicini, per la fama che avevano i suoi scritti. A chi non ha mai voluto scrivere, è a Mussolini. Diceva che non ne valeva la pena» (Poletti, 1998: 13).

Per ogni lettera si facevano pagare pochi centesimi ma, come ogni bravo artigiano, avevano una regola di condotta: non chiedevano denaro né ai soldati né alle madri che avevano i figli in America, poiché nelle loro missive andava più sangue che inchiostro ed era impossibile farsi pagare per tutto ciò. Ad un certo punto però, l'avvenire inizia a presentarsi più incerto, e la nonna capisce che è arrivato il momento che Nora parta con la sorella per l'Argentina. La congederà profeticamente dicendole che lei ha il suo mestiere in qualsiasi parte del mondo, e che «I mestieri» –come i figli– «sono di Dio» (Poletti, 1998: 30).

Se lo porterà in Argentina il mestiere: «quello strano mestiere che ho portato dall'Europa, mi ha perseguitato come un marchio indelebile, il metabolismo della mia razza. La causa di tutto il mio agire» (Poletti, 1998: 8). Diventerà, da scrivana di lettere, una traduttrice pubblica di diverse lingue, specializzata in traduzioni giuridiche e richiesta per delucidare perizie legali e arbitrarie su traduzioni discordanti. Tradurrà per i personaggi della sua infanzia che sbarcano a Buenos Aires con difficoltà di esprimersi in spagnolo e per coloro che, pur conoscendo la lingua, hanno bisogno della sua firma.

Le persone per le quali scrive o traduce le lasciano soprattutto come ricompensa il loro bagaglio di esperienze, ma poco a poco, attraverso atti e certificati, le lasciano anche le tossine, i succhi, le paure, il coraggio…e la sua radice viene alterata. E anche se aveva sempre presentito che sarebbe finita in un ospizio o in un manicomio a scrivere cose estranee al mondo legale, non aveva mai pensato che sarebbe finita nel carcere di una città tanto estranea alla sua radice come può esserlo Buenos Aires per aver tradito il suo

mestiere. Tuttavia Nora afferma che: «In realtà è stato il mestiere che ha tradito me. Mi è entrato dalle dita: mi è penetrato nel sangue e mi ha perduta» (Poletti, 1998: 8).
Avverte quindi la necessità di trovare il movente che l'ha fatta finire in prigione, non in sua difesa, ma per mantenere la ragione di fronte all'avanzare del caos. Inizia a sfogliare i quaderni che aveva scritto in un assurdo colloquio con Dio, con se stessa e con la "vecchia dal mestiere raro", per vedere se scaturisce qualche nome o indizio, ma:

> […] in essi straripa goffamente la vita degli altri mescolata alla mia, come due linee che avanzano insieme, che si uniscono e si separano per poi riconfondersi.
> Quasi potrei rimescolare le storie e ne uscirebbero sempre le stesse combinazioni: loro, me, me, loro. Il caos.
> Ho forse conosciuto Renato una volta? C'è stato un passato senza di lui?
> C'è stata gente con me.
> Gente per la mia solitudine (Poletti, 1998: 59-60).

Da queste due parallele euclidiane che in diversi punti si congiungono emergono però alcuni nomi. Ricorda allora che una volta alterò l'età per il principe Zedir, un pianista arabo. In realtà però si trattava di un musicista italiano, che nel passaporto aveva indicato un professione tecnica come requisito per poter entrare nel Paese e un'altra nazionalità come requisito per il successo, e che ora, malato di tubercolosi, aveva bisogno di ottenere anzitempo la pensione. Ricorda che un'altra volta ancora alterò un termine superfluo per Valentina, una donna siciliana che aveva sposato per procura un italiano che si trovava già in Argentina. In realtà era una ragazza che, nonostante fosse ritenuta seria, si era sposata solo per poter arrivare nel nuovo paese, e che ora, per trovare lavoro, e già che c'era l'amore, aveva bisogno che nel suo passaporto figurasse la dicitura "signorina" e non "signora". Ricorda infine che dimenticò la parola "contagioso" per Raffaele, un bambino che la sua famiglia aveva dovuto lasciare a Napoli per il veto del controllo sanitario. In realtà si trattava di un giovane ragazzo che, vittima della sua stessa pietà, era diventato un ladro.

Dura il mestiere del traduttore, sempre a patto con la negoziazione del significato, perché, anche se la traduzione dovrebbe consistere nel dire la stessa cosa in un'altra lingua, si tratta invece, come ben segnala Umberto Eco, di "dire *quasi* la stessa cosa" (Eco, 2003: 10). Di solito le parti in gioco in questo processo di negoziazione sono, da un lato, il testo di partenza con l'autore empirico e tutta la cultura in cui esso nasce e, dall'altro, il testo d'arrivo e la cultura in cui appare con il sistema di aspettative dei suoi probabili lettori. Parti che coesistono e co-agiscono affinché si mantenga il

patto di veridizione e fedeltà. Ma nel caso delle traduzioni di documenti da parte di Nora, intervengono altri fattori: le persone bisognose che sperano in un futuro migliore in America e lei, riflesso di quelle stesse persone, poiché anche lei a sua tempo ebbe bisogno che qualcuno la esentasse dalla visita medica per poter raggiungere sua sorella. E l'umanità, si sa, altera l'idealità.

Nora non è solo una traduttrice di documenti, ma anche una radiologa di documenti. Ha visto sfilare di fronte alla sua penna tutti i tipi umani, ha imparato a tacere le sue opinioni e a spogliarsi di se stessa. Ma talvolta le soggiunge il desiderio di essere vista come un essere umano, sconcertante, ma vivo, ed esclama: «Cosa sono? Un dizionario italiano-spagnolo?» (Poletti, 1998: 73). Talvolta le viene voglia di protestate quando viene accusata di commettere errori di interpretazione perché ha tradotto "giornalaio" con *diarero* e non con *periodista*, come se fosse un dizionario che registra l'evoluzione sociale (Poletti, 1998: 251). Nora si vede passare sotto mano identità diverse da quelle che aveva immaginato, sono frodi di identità che, nella carta, si traducono in frodi di lingua. La semantica della bugia diventa così sintassi della bugia (Weinrich, 2007: 76).

Le parole non sono mai decontestualizzate, persino i dizionari cercano di contestualizzare, seppur attraverso esempi d'uso, il contesto dei termini. E i contesti che circondano le parole di Nora fanno sì che lei finisca per commuoversi e cedere alle suppliche di quelle persone che erano accorse da lei affinché interpretasse, e non traducesse, i loro documenti. Ma se tradurre è interpretare, interpretare non è tradurre, e la sua capacità di sintesi si consuma «in quel mestiere corrosivo di tradurre» (Poletti, 1998: 23). Nora tuttavia aveva sempre lasciato aperta una via d'uscita logica e giuridica: «o perché nel testo originale il termine appariva scarabocchiato; o perché poteva prestarsi a due interpretazioni; o perché la sua omissione non ne alterava il senso. […] Ma a nessuno verrà in mente di sospettare che una traduzione di Nora Candiani non sia copia fedele del testo originale» (Poletti, 199: 82).

Eppure non sarà questa strana malinconia del traduttore (Nasi, 2008: 17) a farla finire in cella con l'accusa di contraffazione di un elenco di documenti legali, ma la voglia di arrivismo del suo compagno che, pur di ingraziarsi un potente della città che ha mascherato la sua agenzia di cambio da casa di traduzioni, le faceva firmare distrattamente documenti falsificati e tradotti da altri.

Lei, che viveva sempre in funzione degli altri anziché pensare a se stessa e al suo futuro, trasforma il suo mestiere in una professione, con la lieve ma significativa

differenza semantica che ne consegue[1], e il suo mestiere finisce, a suo parere, per tradirla.

IL MIETERE DELLA TERRA

Usiamo qui il termine "mietere", dopo aver usato ampiamente con Syria Poletti "mestiere", per l'interessante sfaccettatura di significato che esso presenta:

> mietere
> *1* Recidere cereali maturi, con la falce o con la mietitrice meccanica: *m. il grano, la segale, l'avena, l'orzo*; *estens.mietere il campo*; *ass. mietere a mano, a macchina*; *presto bisognerà mietere*
> ‖ *poet.* Cogliere, falciare: e del mio campo mieta / lappole e stecchi con la falce adunca Petrarca
> *2 fig.* Raccogliere, ottenere: *m. notizie*; *m. onori, ricchezze, successi*
> ‖ Mietere allori, ricevere consensi e successo
> *3 fig.* Uccidere, fare strage di vite umane: *guerre che mietono milioni di vittime*
> (Hoepli.it)

Questo verbo sembra riunire in sé tutte le caratteristiche della terra friulana: la falciatura del mais per fare la polenta, la raccolta di notizie per via delle lettere degli emigrati e la strage di giovani finiti a lavorare in ogni angolo del mondo o a combattere in guerra.

Nora descrive il suo paese come un campo di concentramento per l'esodo:

> Uomini che mentre aspettavano di andarsene, bevevano per farsi coraggio, a dir loro; ragazze che partivano per Roma o Milano tanto valorose che potevano fare le serve o qualunque altra cosa; bambini che fuggivano dietro a circhi slavi; giovani che venivano strappati dai campo per andare soldati. Incognita ancora più grande quelli che andavano all'estero. […]
> Gli uomini crescevano, e se ne andavano dopo aver divorato tutto. Le donne giovani seguivano i loro uomini: era il loro destino. Restavano quelle vecchie, le brutte e le ragazzine, come me. […]
> Il mio paese era come il centro dell'universo: un generatore di artigiani che s'irradiavano verso i quattro punti cardinali (Poletti, 1998: 11).

Nora si configura sin da bambina la sua geografia locale: il suo paese incassato tra le Dolomiti e i boschi come tra una doppia fila di fortezze, i luoghi della guerra come il Carso e l'Isonzo, i sapori della polenta nei paioli di rame, i fichi, il vino caldo con cannella e chiodi di garofano. Attraverso le lettere dall'Australia, dall'Alsazia, dal

[1] Il "mestiere" è l'«Insieme delle abilità e delle cognizioni, che si apprendono più con la pratica che con lo studio, necessarie per esercitare una determinata attività»; mentre la "professione" è l'«Attività intellettuale o manuale svolta continuativamente a scopo di guadagno» (Hoepli.it).

Paraguay, dal Canada, da Tokyo, ecc. si prefigura invece un mondo molto più affascinante dello schematico planisfero scolastico. Allora si dilaniava tra due mondi: quello della scuola, remoto, e quello delle lettere, quello vero, il suo.

Ma ben presto scopre che, se dagli altri paesi la gente tornava, invece «dall'America la gente non tornava. O se tornava, erano altri. Erano americani. Tanto americani che le povere madri non sapevano più come trattare i loro nuovi figli, da quanto manipolati e diversi erano. […] Perché in America il mostro gli aveva mangiato il cuore, diceva siora Martina, la vecchia più vecchia del paese» (Poletti, 1998: 14-15). E tra le persone a cui il mostro aveva mangiato il cuore c'era sua madre, che non solo non tornava, ma che non le faceva arrivare neanche una lettera.

Nora sente, di conseguenza, un'ansia pungente di conoscere l'America, di sapere come il mostro si è divorato i suoi cari, di capire com'è stato possibile che abbiano abbandonato lei e sua sorella. La nonna, quella "vecchia dal mestiere strano", lettera dopo lettera racimola i soldi affinché possa partire ed evitare che la corrosione che le risaliva dalle radici arrivasse a dissecarle le viscere. Prima del viaggio, sente la necessità di chiedere alla "vecchia più vecchia del paese"[2]:

> –Siora Martina, cosa dovrò fare perché il mostro non mi mangi il cuore?
> […]
> –Magari avendo figli… Sì– proseguì, con la fede da veggente –quando una ha dei figli, diventa belva. Non si lascia mangiare. Con la prole, crescono le unghie. Diventano artigli (Poletti, 1998: 37).

Così, se il mestiere le era entrato dalle dita, con i figli le potevano crescere gli artigli.

Incontra il nuovo mondo, e il Friuli e l'Argentina diventano «Due universi paralleli che vivono simultaneamente in una pluralità di presenti, di paesaggi, di situazioni e sono presentati nella loro intrinseca verità e autenticità, con il carico di violenza, di sofferenza, di angoscia, di paura, ma anche d'amore e di speranza nella vita» (Serafin, 2005: 32). Confonderà l'un l'altro: «Mi sentivo parte viva, e allo stesso tempo mutilata, di una continuità indissolubile» (Poletti, 1998: 22). In Europa, quando scriveva lettere per l'America, viveva protesa verso di essa, in Argentina, traducendo documenti di emigrati, tornavo a sprofondare nella mareggiata dell'Europa. Era come se

[2] Le due vecchie per Nora hanno molto in comune: «Trovai che le due vecchie erano molto simili: lo stesso naso adunco, da streghe; lo stesso sguardo chiaroveggente, le stesse mani a forma di radici» (Poletti, 1998: 39).

il cordone ombelicale non si fosse rotto, ma ritorto verso l'interno. È tutto un dilemma, un unico patimento.

La scoperta più amara sarà apprendere che la consanguineità con la sua famiglia era morta. Lo strappo di quindici anni prima era sprofondato nelle viscere, non aveva attecchito nel nuovo terreno, e solo fra Bertina e lei, cresciute dalla stessa ferita, correva la medesima linfa. Nella sua ansia di appiglio, si consegnerà alle fauci del mostro. Scriverà una sola lettera alla nonna, che non arriverà per la censura fascista. Verrà a sapere più tardi che nella vecchia casa entrarono dei tedeschi e una scarica di mitragliatrice mise fine alla sua vita e al suo strano mestiere, che l'aveva portata a scrivere lettere per i partigiani durante la guerra. E fu allora che: «Si staccò il cordone ombelicale che mi manteneva unita al vecchio mondo. Lei era il mio vecchio mondo. Allora avvertii la presenza del mostro dentro di me» (Poletti, 1998: 51-52).

E quell'intreccio di significati del verbo "mietere" espleta qui di seguito la sua immagine:

> Io ero qui, con i lacci rotti e contorti, a lavorare dieci ore su una macchina da scrivere, a tradurre quei comunicati bellici che la tipografia di un giornale inghiottiva con sorda indifferenza. E qui ho sentito, visto immaginato, agonizzato tutte le morti: lente o fulminanti. Quelle del mio paese di confine, e la sua, quella della vecchia che mi ha trasmesso il mestiere che scrisse la sua ultima lettera per un partigiano nascosto. Ho patito tutte le loro morti. E quando finalmente venni a sapere che morì una sola volta, di una sola scarica di mitraglia, fu la liberazione. E anche la mia morte. Ma io non ho visto la guerra. Ho meritato quel castigo per aver lasciato lei (Poletti, 1998: 151).

IL MISTERO DELLE DONNE

Impieghiamo infine, dopo "mestiere" e "mietere", un altro termine, soggetto alla stessa allitterazione, che ben racchiude l'essenza delle donne: "mistero". Nell'etimologia della parola vediamo che essa deriva dal gr. *mystèrion*, ovvero 'cosa segreta, chiusa', come se ogni donna racchiudesse in se stessa l'enigma che determina il suo comportamento.

Nell'arco del romanzo compaiono una serie di personaggi femminili che si possono ascrivere a diverse categorie. Innanzitutto ci sono le donne "padrone della razza": «Donne che se la cavavano da sole in tutto, con la paziente tenacia di chi non è desiderata, con quella disposizione al lavoro propria dei clan soggiogati dal maschio. Potevano addirittura fare a meno dell'amore. Ma a fare uomini, erano brave. Li facevano forti di fisico, perché la forza interiore la tenevano per se stesse» (Poletti,

1998: 12). Bertina, sua sorella, è come le donne delle Dolomiti: «Le nostre montanare s'inerpicano per i monti col sole o con la tempesta. Vanno rampicando cariche di fardelli, e intanto che salgono, intessono e pregano. E mai un passo falso. Impavide vanno costeggiando il precipizio. Bertina è così. Sia che viva qui o a Milano. O che vada in America. Porta la razza dentro di sé» (Poletti, 1998: 18).

Nora, invece, nel sangue porta il suo mestiere, aggiungendosi così a tutte quelle protagoniste create da Syria Poletti che si ribellano e lottano contro l'ingiustizia, l'imborghesimento, le cose frivole e fittizie (Gardini, 1999: 53). Nora è inoltre una persona che, a differenza delle donne delle Dolomiti, non può fare a meno dell'amore. Anzi, crede che l'unica cosa insopportabile sia il sospetto di non essere amati. Ecco quindi comparire ossessivamente, oltre al termine "mestiere", il nome Renato o semplicemente "lui", l'uomo che arrivò per colmare la sua vita e i suoi quaderni, fino a farli straripare. Lo conobbe al circolo regionale di Buenos Aires e al suo fianco, con i suoi occhi del colore delle conche alpine, si sentiva vicino alle Dolomiti, poiché aveva il pregio di saper trasmettere la sua cultura e il suo mondo. E lei incominciò a essere quella che sarebbe sempre stata se qualcuno l'avesse amata.

Ma Nora non riuscirà a vivere l'amore come glielo offre lui, senza che la memoria lo possa turbare, senza toccare fondo, senza pensare. Inizieranno perciò a discutere sul matrimonio per procura, ritenuto da lei una via di scampo e non una scelta e perciò da abolire, e da lui un modo di sistemazione per le ragazze serie. Discuteranno anche sulla moralità che le donne son o disposte a sacrificare per i figli. Non coincideranno nemmeno sulla religione, che per lui significa andare sempre a messa, mentre per lei significa andare nelle Alpi e, di fronte alla generosità del paesaggio e al silenzio sconvolgente, sentirsi avvolta dalla presenza di Dio. Si scontreranno persino sul suo lavoro come traduttrice, perché egli la priva di quell'indipendenza che Bertina e la nonna avevano sempre rispettato, facendo innalzare fra di loro la frontiera di quel mestiere fatto di carne.

Il suo mestiere di scrivana di lettere e traduttrice filtra persino nel suo vivere un rapporto: «Io non avrei mai potuto assumere atteggiamenti sensati. Continuavo a comportarmi come lei m'insegnò. Le vecchie tracce del mestiere mi avevano intagliato le mani e l'anima. Non avrei mai saputo separarmi da quell'istinto di attaccamento agli altri. Il passato continuava a determinare il mio modo di procedere e la visione che avevo del mondo» (Poletti, 1998: 232). Insostenibile risulta essere la leggerezza con cui, nella telefonata durante la quale lei gli comunica che la portavano in prigione, lui le

chiede di lasciarle fuori le camice; o nel loro ultimo incontro, nel quale Nora gli comunica di essere incinta, Renato le dice che ha intenzione di sposarsi con una ragazza seria, figlia di un uomo ricco che le permetterà di pensare al suo futuro da regista. E anche in quell'occasione, le chiederà di firmare uno di quei documenti che la fecero finire in una cella.

Abbandonata prima dalla madre e poi dall'amato, non la risolleva neppure il compimento di quella speranza sviscerata di avere un figlio. E sebbene le donne della sua razza «se fanno l'amore, danno sempre alla luce. Anche quando non hanno marito. Sanno partorire da sole. È molto più facile che vivere da sole. La femmina porta Dio nel grembo» (Poletti, 1998: 277), lei non ce la fa, e tradisce la sua razza e il suo sangue, strappando il figlio dalle sue viscere per paura… Rimane scritto così, nel corpo, la trama delle disavventure dell'anima (Galimberti, 2006: 41).

In prigione le sue dita riprendono l'antico mestiere. Scrive le lettere per le altre detenute il giovedì e la domenica. Prima scriveva però per guadagnarsi il pane, ora lo fa per non perdere la ragione. Bertina le invia inchiostro e carta, è l'unica ad averle sempre spedito lettere e pacchi nel corso degli anni. Il suo mestiere è l'unico nesso vivo che la lega ai due mondi, e alla vita: «La gente della mia razza impara il suo mestiere ancor prima di imparare a camminare, e se lo porta dietro, come un'eredità» (Poletti, 1998: 293).

CONCLUSIONI

Ad un certo punto del romanzo, riferendosi agli emigrati, Nora Candiani afferma che «A Buenos Aires era possibile trovare tutti gli echi» (Poletti, 1998: 48), a voler significare che in Argentina tutti possono trovare un avvenire o una continuazione della vita precedente. Noi potremmo dire che in *Gente conmigo* troviamo l'eco invece del mestiere di Syria Poletti, quel mestiere fondante della scrittura e della traduzione, che in realtà è quello della parola, e che si propaga nel suo sentire la propria terra e l'amore. È lei stessa a dircelo: «Supe que la palabra es el ámbito dentro del cual nacemos» (Poletti, 1971: 41), come se l'autrice, in una prospettiva neoplatonica, asserisse in un nesso linguistico-ontologico, «Soy la Palabra, el Logos que se da el ser a sí mismo y a todo lo demás» (Steiner, 2009: 97).

Syria Poletti dedicò questo libro, come si evince dalla dedica, «Alla vecchia / dal mestiere raro / e a coloro / che sono stati / con me» (Poletti, 1998: 5), ma dovremmo annoverare anche il paese per il quale sembrava averlo scritto, l'Italia, poiché, pur avendolo scritto in Argentina, è un romanzo pieno di italianità. Non a caso, Jorge Luis

Borges, quando in un'occasione gli chiesero se ci fossero vere scrittrici in Argentina, rispose, conferendole tra l'altro grande merito: «Sì, ce n'è una: ma è italiana».

BIBLIOGRAFIA

Balliana, M., "Introduzione", *La linea del fuoco*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 2007, pp. 9-13.

Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

Gabrielli, A., *Grande Dizionario Italiano. Dizionario della Lingua Italiana*. Milano, Hoepli. Internet. 21-08-13. http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano.aspx?idD=1

Galimberti, U., *Parole nomadi*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Gardini, W., *Syria Poletti. Mujer de dos mundos*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1999.

Nasi, F., *La malinconia del traduttore*, Milano, Medusa, 2008.

Poletti, S., *Extraño oficio*, Buenos Aires, Losada, 1971.

Poletti, S., *Gente con me*, Venezia, Marsilio, 1998.

Poletti, S., *Gente conmigo*, Buenos Aires, Losada, 1961.

Poletti, S., *Taller de imaginería*, Buenos Aires, Losada, 1977.

Serafin, S. (ed.), *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, Roma, Bulzoni, 2005.

Steiner, W., *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Weinrich, H., *La lingua bugiarda*, Bologna, Il Mulino, 2007.

# DULCINEA “ASSENTE” NEL TEATRO DI GIROLAMO GIGLI[1]

*Elena Elisabetta Marcello*
*Universidad de Castilla-La Mancha*

ABSTRACTS
Analisi dell’assenza o metamorfosi della figura di Dulcinea nei drammi “donchisciotteschi” italiani fra Sei e Settecento. Si studiano soprattutto le opere teatrali (libretti e commedie) di Girolamo Gigli (*Ludovico pio*, *Atalipa*, *Amore fra gli impossibili* e *Un pazzo guarisce l’altro*) tra i cui protagonisti figura il celebre personaggio cervantino.

This paper analyzes the absence or metamorphosis of Dulcinea in Italian Quixotesques Dramas between XVII and XVIII Centuries. More specifically, the study concerns the theatrical works (*libretti* and comedies) of Girolamo Gigli (*Ludovico pio*, *Atalipa*, *Amore fra gli impossibili* e *Un pazzo guarisce l’altro*) in which the famous Cervantes’s hero plays.

KEYWORDS
Girolamo Gigli – Cervantes – Don Chisciotte – Teatro italiano del Sei e Settecento
Girolamo Gigli – Cervantes – Don Quixote – Italian Theatre between 17th and 18th centuries

Nel *Quijote* Cervantes aveva genialmente connesso Dulcinea all’immaginazione di Don Chisciotte rendendola, pur nell’indeterminazione fisica, una presenza costante della narrazione. Avendo bisogno di “una dama de quien enamorarse: porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”, il cavaliere manchego aveva trasformato Aldonza Lorenzo, una “moza labradora de muy buen parecer” (Cervantes, 1986, p. 21), nella signora Dulcinea del Toboso, una donna evocata ad ogni impresa, ma sfuggente, dai contorni indefiniti e imprecisabili. Questa figura forgiata dall’ideale amatorio cavalleresco – si considerino gli sporadici ritratti del romanzo (rimando alla rassegna divulgativa di Mata Induráin, 2008) – prende corpo nel romanzo solamente nella *Segunda parte*: nella descrizione della contadinotta fatta da Sancho di rientro dal Toboso (II, 10), nell’incontro “incantato” della grotta di Montesinos (II, 23) e nei vari scherzi realizzati alla corte dei Duchi. Frutto dell’immaginazione di Don Chisciotte, è un personaggio inesistente, ma onnipresente e cruciale nel romanzo. Non ha caso la critica ne ha evidenziato la funzione narrativa, strutturale, la relazione con la follia donchisciottesca e con il conflitto tra realtà e

[1] Il presente articolo si inquadra nel progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* www.usc.es/goldoni finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-23663).

fantasia. Questa peculiare presenza-assenza di Dulcinea e lo stretto legame con l'eroe sono il fulcro delle due principali linee interpretative del romanzo: quella di stampo romantico, che considera l'amore di Don Chisciotte per Dulcinea la quintessenza della cortesia dei cavalieri antichi; e quella, di segno opposto, che lo considera una parodia della passione cavalleresca (sulle diverse interpretazioni di Dulcinea, si veda Herrero, 1982).

Girolamo Gigli è stato uno dei primi drammaturghi italiani a sfruttare le potenzialità del *Quijote*, la cui ripercussione in Italia fu immediata (il romanzo venne letto sia in versione originale che nella traduzione di Franciosini, elaborata praticamente a ridosso della *princeps*). A cavallo fra Sei e Settecento il senese ha portato sulle scene del teatro musicale e regolare l'eroe cervantino con i libretti *Ludovico pio*, *Amore fra gli impossibili* e *Atalipa* e la commedia *Un pazzo guarisce l'altro*. Captati i tratti salienti del cavaliere della triste figura – la follia connessa alla lettura dei poemi cavallereschi, l'aspetto bizzarro, le visioni contraddette dalla realtà circostante, l'amore per una dama immaginaria, ecc. –, Gigli li ha paulatinamente applicati al genere teatrale. All'inizio si è soffermato esclusivamente sull'eroe cervantino, che, di fatto, verrà affiancato da Sancio Panza soltanto nella commedia *Un pazzo guarisce l'altro*, e ne ha adottato l'immagine stilizzata del "pazzo" cavaliere andante, con un'idea fissa, andare alla ricerca di avventure degne della donna amata. Le sue azioni vengono sottoposte al filtro degli altri personaggi, sia comici (Galafrone e Coriandolo) sia seri (Don Rodrigo, Erminda, Atalipa, ecc.) e il distacco tra queste visioni – a cui si deve aggiungere quella degli spettatori dell'epoca – catalizza la componente comica nelle azioni di Don Chisciotte. Tanto è vero che nei libretti, studiati qui senza l'ausilio delle partiture musicali, le sue apparizioni rappresentano le pause buffe, come sottolineano i testi delle arie; constatazione questa da connettere con la struttura del genere musicale.

Le recenti celebrazioni cervantine e il rinnovato interesse critico per gli studi sulla ricezione letteraria hanno riscattato dall'oblio la tetralogia del Gigli ispirata al romanzo spagnolo (si vedano Vazzoler, 1992; Fido, 2006; Scamuzzi, 2007; Marcello, 2007; Frenquellucci, 2010) e incrementato l'ormai classico studio di Flaccomio (1928) o le indagini ad ampio spettro di Flores (1982) ed Esquival-Einemann (1993). Riprendendo le fila del mio precedente contributo, è mia intenzione analizzare la configurazione drammatica di Dulcinea nelle opere "chisciottesche" del drammaturgo senese. Una prima osservazione concerne l'assenza di Dulcinea dal palcoscenico. Gigli sembra sfruttare l'indefinibilità dell'originale cervantino per creare una figura

femminile che, pur essendo referente obbligato del cavaliere andante, non figura tra i personaggi né calca mai la scena.

Nel *Ludovico pio*, libretto scritto per il Carnevale del 1687 e prima incursione di Don Chisciotte nel teatro di Gigli, il cavaliere manchego conserva ancora a certa dignità ma è già personaggio ridicolo. È vero che i suoi interventi (un totale di 6 apparizioni, due per atto; frequenza abbastanza comune nei libretti) sono prevalentemente comici e fanno da contrappunto al tono serio dell'intrigo principale – la detronizzazione di Ludovico pio da parte dei figli e la calunnia fatta alla moglie Giuditta – ma sono anche funzionali all'andamento drammatico, visto che è proprio il fazzoletto intriso di sangue di Don Chisciotte lo spunto per gli equivoci e la loro soluzione. Il cavaliere delle triste figura appare solo, affamato e squinternato. Di Dulcinea non viene menzionato neppure il nome, anche se permane quale fulcro delle velleità cavalleresche dell'*hidalgo*. Pur bramando imprese degne della sua dama, il Don Chisciotte gigliano si rende anche conto della frattura tra il mondo dei cavalieri antichi e la realtà attuale, quel "secol nostro" che non soddisfa i crampi della fame né ricuce abiti o ferite e "spossato dalla ricerca di un destino eroico, si sente veramente sconfitto, quando, vicino alla morte, deve ammettere che la fame è più forte del suo amore per Dulcinea" (Frenquellucci, 2010: 3).

Vergogna è d'Amore
Ch'io mora così.
Ha forza maggiore,
Che in tutt'un'età
Cupido non ha
La fame in un dì.
(Frenquellucci, 2010, p. 45)

Le citazioni dall'Ariosto e dal Tasso accentuano questo scontro tra realtà ed immaginazione, che non risana il cavaliere, ma ne corrobora la follia, per cui, come annunciato nel prologo, nasce "il ridicolo dal contrapposto"[2]. La contrapposizione promossa è di carattere stilistico, l'adozione del linguaggio del poema eroico-cavalleresco usata dal cavaliere della triste figura sorregge i suoi desideri eroici, ma non

[2] Il passo completo recita così: "Troverete che don Chisciotte usa talvolta versi presi o dal Tasso o dall'Ariosto. Non mi crediate sì temerario che io pretenda mettere in burla due autori da me riveriti e stimati come maestri della poesia; ho solamente voluto esprimere i pensieri del personaggio co' versi di que' degni poeti, per far nascere il ridicolo dal contrapposto, facendo servire una grande autorità ad una gran follia" (Frenquellucci, 2010: 6).

ha riscontri nella realtà scenica ove la fame incombe ad ogni dove, come ben segnala l'aria d'apertura (I, 4):

> Un pensier feroce ardito
> Il mio sen pasce di gloria
> E 'l pensier dell'appetito
> Vuol bandir dalla memoria.
> Ma, non so come, dopo un breve esiglio
> Me lo ritrovo in bocca in un sbadiglio.
> (Frenquellucci, 2010: 17)

Lo scontro tra questo "pensier ardito", sorretto dalla forza dell'amore per Dulcinea, e la situazione precaria del cavaliere errante viene inserito da Gigli nella trama seria grazie ai tentativi di Don Chisciotte di salvare la regina; come succedeva nel romanzo spagnolo, i suoi sforzi eroici vengono vanificati dai deuteragonisti – qui spicca Galafrone, figura comica all'italiana che gli fa da spalla – e ricompensati con il carcere (I, 8-10), un'elemosina (II, 9) e delle bastonate (III, 2 e ultima).

Nell'*Atalipa* l'eroe cervantino viene catapultato in Perù, ragion per cui il libretto si arricchisce di quegli spunti esotici già esposti da Vazzoler (1993). Acuite l'insanità, qui frutto della lettura dei libri di viaggio sul Nuovo mondo, e la fame ("l'esercizio ahimè di sparger mostri/ Ridotto è ai tempi nostri/ Un mestier di grandissimo appetito", Frenquellucci, 2010, p. 197), questo nuovo Don Chisciotte sembra dimentico di Dulcinea. Se parla del gentil sesso, il suo discorso è intessuto di commenti misogini – è il caso della femmina che "è cosa mobil per natura" del primo atto (Frenquellucci, 2010, p. 181) – e le sue azioni cavalleresche, nell'andirivieni di imprigionamenti e liberazioni di cui è vittima, offendono più che lusingare le dame (Doriene e Olinda) del dramma. Trapiantato in uno spazio così lontano dalla Mancia, il cavaliere delle triste figura ha aspetto ed atteggiamenti ancor più stravaganti del suo precedente gigliano: appare ricoperto da una pelle d'asino ed è preso dalla paura di diventar pasto delle popolazioni antropofaghe autoctone. L'assenza persino nominale di Dulcinea sembra da correlare con la quantità di spunti comici che lo spazio drammatico e la trama seria offrivano al drammaturgo.

Rispetto ai precedenti drammi per musica, in *Amore fra gli impossibili* del 1693 Gigli legge più da vicino il romanzo spagnolo e gioca con l'origine letteraria dell'*hidalgo*. La sua prima apparizione, che trascrivo qui sotto integralmente, ne è una prova eloquente ed interessa anche per la centralità della figura di Dulcinea. L'aspetto di Don Chisciotte ricorda l'effigie ormai cristallizzata nell'immaginario collettivo:

“stivalato e con lancia alla mano” ed allo stesso tempo “secco e sfigurato”. Questi entra in scena immerso nella lettura dell’*Orlando furioso*. Gira e rigira il libro tra le mani, interdetto dal fatto che il paladino ariostesco riesca a combattere a digiuno, mentre il suo “corpaccio ignorante e temerario” non ce la fa a reggere il confronto. È un dialogo con il proprio “stomaco malcreato”, questo “ventre” che l’ha spinto ad evitare di leggere l’*Amadis de Gaula* per paura d’inghiottirne i fogli ed attenuare così i crampi delle fame. Nello sfogo dell’affamato Don Chisciotte l’amata Dulcinea, regina e non contadina come pretende un “maligno autore”, è andata smarrita e l’immaginazione del cavaliere la vede, quale Angelica, “a un sasso incatenata” offerta in sacrificio ad un non ben identificato mostro.

*Bosco; don Chisciotte, che viene stivalato e con lancia alla mano, leggendo un libro in atto di guardar ad ogni poco all’indice e poi voltar il libro stesso.*

Don Chisciotte

Il conte Orlando è prima a carte tre
E va seguendo fino a fo... ventuno.
Qui d’alcuna osteria menzion non è
E per seicento ottave ei sta digiuno;
A trentasei combatte, e poi l’autore
A ottantanove chiama;
Qui sta colla sua dama
E senza mai mangiar parla d’amore;
A centotto rimena
Le mani e, a[c]canto a quell’error di stampa,
Si corca senza cena.
È pur Orlando e campa.
E tu, corpaccio ignorante e temerario
Del famoso Don Chisciotte,
Arrabbi dalla fame e giorno e notte
Con tanta autorità ch’odi in contrario?
Ventre mio, per tua cagione
Amadis non leggo più
Perché tu
Sei sì vile e scel[l]erato
Che quel foglio rimpastato
Ti darebbe tentazion.
Ed or ch’io mi ricordo
Che per dolor della smarrita sposa
Dulcinea amorosa
Debbo star sempre secco e sfigurato.
Stomaco malcreato,
Che termini non fai da cavaliere,
Come ti par dovere
D’empirti fin quassù s’io voglio almeno,
Per finezza d’amante,

Due e tre volte il dì venirmi meno.
Dulcinea, gran reina,
Benché un maligno autore
Che scrive con livore
Ti faccia contadina.
Ahi, che da me lontana
In qualche bosco o solitaria arena
Come Angelica a un sasso incatenata
Un mostro o una balena,
misera, a satollare è destinata.
(Frenquellucci, 2010, pp. 90-91)

Se l'omologo cervantino giustificava le incoerenze riguardanti l'aspetto dell'amata a base di incantesimi – si rammentino gli episodi legati all'*encantamiento* e *desencantamiento* del romanzo –, il Don Chisciotte gigliano si ribella contro lo scrittore che l'ha declassata a contadinotta e va alla ricerca di questo amore perduto. L'inesistenza di Dulcinea come personaggio viene sfruttata allo scopo di creare nuovi incontri, dove, tra equivoci e travestimenti, si intravvede l'amata o il mostro che l'ha catturata. Con un aspetto squallido, Don Chisciotte scambia prima lo speziale Coriandolo per un drago, poi sospetta abbia dei filtri che possano fargli mitigare il dolore per il perduto amore e, per finire, ne confonde la voce con quella di Dulcinea. Tanti spropositi corroborano la pazzia di Don Chisciotte, che, in questo libretto, è speculare a quella di Lucrine, la giovane dama innamorata di una statua – dato questo su cui si sono soffermati vari studiosi –. Confluiscono in quest'opera alcuni *topoi* della tradizione melodrammatica *in fieri*. Le visioni allucinate di Don Chisciotte e Lucrine – lui la considera una maga; lei, che lo vede zoppicare, crede sia Vulcano – si incontrano alla fine del primo atto. Un esilarante dialogo anfibologico, una concatenazione di equivoci e fantasie crea la base per le avventure del secondo e terzo atto. Non è da escludere che Gigli, memore del resoconto fatto da Sancho a Don Quijote dopo l'ambasciata a *El Toboso*, abbia imbastito questo dialogo tra sordi in cui si forgia un doppio tradimento. Don Chisciotte crede che Dulcinea l'abbia tradito e abbia avuto un figlio illegittimo; Lucrine rende edotto Vulcano/Don Chisciotte della condotta lasciva della consorte. Assimilato il cavaliere manchego alla tipologia comica del cornuto, l'intrigo si snoda attorno alla persecuzione dei presunti fedigraghi (le statue) nel secondo atto, del figlio illegittimo (Coriandolo) nell'ultimo. Nel libretto *Amore fra gli impossibili* Gigli stilizza un Don Chisciotte grottesco: mezzo scalzo e puzzolente, affetto da dissenteria, esaltato sfidante di speziali e statue, "abbrunato da capo a piede circondato di lumicini e lanternini" (Frenquellucci, 2010, p. 147); qui l'eroe di

Cervantes ha ormai un ruolo da operetta e non viene scagionato neppure dalla dichiarata follia amorosa. E proprio in virtù del confronto con l'altra folle del dramma per musica, Lucrine, che, innamorata, rinsavirà, Don Chisciotte, non potendo ottenere Dulcinea, decide di piangerla per morta:

> E perché tra le mani, come vorrei,
> Non posso aver colei,
> Che chinar mi fa il capo ad ogni porta,
> La donna senza onor piango per morta.
> (Frenquellucci, 2010, p. 147)

Un'ultima allucinazione conclude l'azione drammatica del cavaliere manchego: imbattutosi in Coriandolo travestito da donna, ma senza seno, ne riconosce la *silouette* di Dulcinea.

> Una donzella!
> Giusto di Dulcinea alla misura
> Che ha fianco da armatura
> Che ha da stivale il piè, vita da sella!
> Donzella fortunata,
> Se nobile tu fossi e avessi petto!"
> (Frenquellucci, 2010, p. 148)

Coriandolo cerca di eludere le *avances* di un focoso Don Chisciotte ("Oh, più di Dulcinea/ Moglie piena d'affetto e carità!/ L'amor mio più non sa/ Serbar la continenza", Frenquellucci, 2010, p. 149) facendogli credere di essere un'amazzone, ma il vegliardo cavaliere è deciso a sposarlo nonostante la differenza d'età allo scopo di lasciar dietro di sé discendenza.

| | |
|---|---|
| Coriandolo | Non vuole il lunario<br>Sponsali in tal giorno,<br>Perché in capricorno<br>La luna ha da entrar. |
| D. Chisciotte | Può entrar dove vuole<br>Non posso aspettar.<br>La linea finisce<br>Vo' moglie e vuo' prole.<br>(Frenquellucci, 2010, p. 150) |

Nel finale un Don Chisciotte "con cerotti al capo" concede alla "amazzonetta" la libertà di cercar un altro consorte, forte del fatto di esser già stata moglie di così famoso cavaliere andante. Ma l'incontro e siffatta "Dulcinea" hanno scombussolato il vecchio, che sembra rinsavire e, abbandonato ogni idealismo, riconoscere la finzione delle favole

cavalleresche, per poi offrir quei cerotti che l'hanno presuntamente fatto tornare in sé ai due giovani che stanno per sposarsi. Il finale richiama indubbiamente la soluzione cervantina della *Segunda parte*, anche se con un occhio tra il sornione e il misogino sull'abitudine di convolare a nozze sia nella realtà che nella finzione scenica.

Altrettanto ricca di comicità è la commedia in prosa *Un pazzo guarisce l'altro* del 1698, in cui si ripropone la storia di "due forsennati". Si riprendono, quindi, sia il tema – di gran successo a detta del prologo del 1698 –, sia l'impostazione per opposti, sia la soluzione finale (il rinsavimento) del libretto precedente per dar loro un'innovativa svolta comica.

> La loro [dei due pazzi del titolo] nuova ambizione e la recidiva della loro pazzia e per quanto gl'abbia tenuta la mano addosso perché restassero a casa non ho potuto impedire che mi abbiano saltate le finestre e che se ne fuggano col capo rotto in questo paese ed in quello, dove per altro han trovate sempre buone spese e non ordinaria compassione. Ora, da che essi vogliono girare il mondo e sono così sfacciati che non fanno caso di salire su gli stessi teatri de' Cesari, gli accompagno con questa mia umilissima raccomandazione fino al cospetto dell'Eccellenza vostra... (Frenquellucci, 2010, p. 245)

I due folli sono Don Ramiro, infante d'Andalusia, impazzito per le ritrosie della moglie Erminda, e il famoso cavaliere errante che "cerca di segnalarsi nell'avventure, per meritare gli affetti della Sibilla che era l'amata cagione delle sue eroiche pazzie" (Frenquellucci, 2010, p. 246, 247). Trasformando Dulcinea in una fantomatica Sibilla, un personaggio ancor più fittizio ed inesistente della figura cervantina, Gigli sembra sottolineare il nuovo grado di follia raggiunto dal cavaliere spagnolo. In questa occasione tra l'altro, Don Chisciotte viene affiancato da un Sancio irriverente, un servitore astuto che commenta avventure e incontri; un personaggio che non solo contrasta l'immaginazione del padrone con la tradizionale dosi di pragmatismo, ma, a differenza del suo omologo spagnolo, interviene nell'azione per burlarsene in modo irriverente. Conferma la centralità della coppia, la scena d'apertura e di presentazione. Dal fitto dialogo tra i due, imperniato sulla descrizione della "selva donchisciottea" (Frenquellucci, 2010, p. 248) e l'innamoramento di Don Chisciotte, è palese sia la visione alterata del cavaliere che, e soprattutto, il controcanto dato da Sancio alle espressioni grandiloquenti del suo padrone. La lettura dei poemi cavallereschi non solo ha scatenato in Don Chisciotte un'ansia di azioni eroiche, tali da farlo considerare (o renderlo) pazzo, ma anche la pretesa "d'esser stimato il più matto uomo del mondo"

(Frenquellucci, 2010, p. 303), di impazzire deliberatamente. I continui riferimenti al romanzo – alle imprese dei “mulini a vento” o dei “barili di vin rosso” (Fenquellucci, 2010, p. 250) o alla fantasia (o *imaginación*) di cui ha dato prova Cervantes con la sua creazione – inseriti da Gigli nel tessuto drammatico sfruttano la complicità degli spettatori e avviano il personaggio verso quest’impresa estrema e surrealista.

| | |
|---|---|
| Don Chisciotte | Io devo ancora impazzare e questa, o Sancio mio buono, è quella cosa che ho disposto di fare adesso adesso ad esempio di quei signori che t’ho detto [Amadis e Orlando] e voglio che tu mi sia testimonio di due o tre insolenze e pazzie scelte per raccontarle tutte alla signora sposa e pregarla d’aver pietà di questo pazzo cavaliero. |
| Sancio | Ah, manco male: questa risoluzione d’impazzare è la più giudiziosa che Vostra Signoria abbia fatto perché, se Lei si spaccia per matto quando vuol dar fastidio agl’altri cavalieri erranti, è sicuro che non [gliene] daranno e non si rivolteranno tanto alla peggio come prima. |
| Don Chisciotte | Lasciami dunque solo solo in queste macchie, o caro Sancio, con la dolce compagnia della mia pazzia amorosa. E perché io son già pazzo... |
| Sancio | Pazzissimo. |

(Frenquellucci, 2010, pp. 250-251)

La metamorfosi dell’amata aiuta alla configurazione buffonesca di Don Chisciotte. La Sibilla è, come Dulcinea, una donna eccellente, degna delle imprese più alte, non perché racchiuda in sé le più alte virtù cortesi, ma perché è mitica, non esiste. Il Don Chisciotte gigliano non l’ha vista, ma l’ha immaginata “grassa, fresca e virtuosa”, così come il don Quijote cervantino aveva idealizzato Aldonza Lorenzo, conosciuta in gioventù, nella *señora Dulcinea del Toboso*. La Signora o contadina manchega diventa qui una che “sta a bottega” e con un certo disappunto se ne rende conto il vegliardo cavaliere quando riceve una lettera dell’amata redatta in “stil mercantile” (Frenquellucci, 2010, p. 291).

Questa novella Dulcinea è il pretesto per la rielaborazione di alcune sequenze ludiche del romanzo spagnolo e la creazione di altre originali. La lirica missiva scritta da Don Quijote all’amata sembra riproposta da Gigli nell’esilarante lettera dettata a Sancio, giacché “non possono scrivere i veri cavalieri erranti alle sue dame se non con il proprio sangue” (Frenquellucci, 2010, p. 260), che viene inviata alla Sibilla con tanto di canzoncina di congedo e che riceverà in seguito la risposta “commerciale” di cui sopra.

I tentativi del *cura* e del *barbero* di far rinsavire Don Quijote e gli episodi riguardanti l'*encatamiento* e *desencantamiento* di Dulcinea o Don Quijote sono probabilmente alla base dell'incontro con il Dottore, creduto un incantatore mandato da qualche rivale per farlo "diventar savio e perder la grazia della signora Sibilla" (Frenquellucci, 2010, p. 298). La dama di Don Chisciotte è anche fulcro del dialogo con Galafrone, tutto incentrato sulla paronomasia Sibilla/Sebilla (Siviglia), e delle sequenze riguardanti ritratto di Sibilla/Ermida (la dama seria), espediente drammatico che risolverà gli intrighi. Alla tradizione cavalleresca, se non alla penitenza in Sierra Morena, è da ricollegare la decisione di Don Chisciotte di andarsene in giro bendato sbattendo di qua e di là per non esser da meno del suo corrispettivo serio Don Rodrigo. Con ogni probabilità, l'acme di tante "insolenze" chisciottesche è l'originale incontro con la Sibilla. Giocando con l'ambigua esistenza della dama cervantina, il drammaturgo crea un insolito colloquio tra Don Ramiro, che si rivolge al ritratto dell'amata appeso al collo di un Don Chisciotte, e quest'ultimo che, bendato, a tentoni palpa Sancio. Prende così corpo una Dulcinea che gli stregoni hanno reso "idropica" e che ha "più di due mil'anni, ma peraltro è ancora bella e non l'è cascato un dente" (Frenquellucci, 2010, p. 309).

Gigli dà un altro giro di vite al personaggio e al gioco tra realtà e finzione ivi sotteso nelle scene finali della commedia, quando un Don Chisciotte "con la gonnella che fila" incontra di nuovo il forsennato principe e, per seguirne il gioco, finge di essere proprio la Sibilla. Sarà proprio questo dialogo fatto di finzioni e follie a far rinsavire entrambi i forsennati: Don Rodrigo si riappacifica con Erminda, mentre Don Chisciotte riassume la propria identità. A differenza del romanzo, però, non è Alonso Quijano a rinunciare a tante immaginazioni, ma Mastro Antonio, barbiere, ormai da troppo lontano da moglie, figlioli e bottega! La degradazione ed il declassamento del cavaliere e della dama si è definitamente concluso.

Dulcinea è stata la cartina di tornasole delle interpretazioni del *Quijote*. I testi del Gigli ne offrono sempre una lettura comica, che solo in parte è da attribuirsi al diverso genere letterario. La teatrale comicità delle avventure e delle trasformazioni forgiate nel romanzo spagnolo, messa in risalto, tra gli altri, da Auerbach (1956), ha fornito a Girolamo Gigli spunti drammatici d'effetto. Anche se è tuttora incerta la sequenza cronologica dei drammi chisciotteschi – soprattutto per quanto concerne la posizione dell'*Atalipa*, che, secondo Frenquellucci (2010, p. 157), è posteriore ad *Amore fra gli impossibili* –, il Don Chisciotte gigliano approfondisce l'originaria follia amorosa e cavalleresca e la permuta in ossessioni degne di risate e beffe carnevalesche

(e non si dimentichi che era spesso il Carnevale l'occasione della rappresentazione teatrale). In quest'ottica Dulcinea diventa figura proteiforme, diversamente ravvisabile nei coprotagonisti (Coriandolo, Don Rodrigo, Sancio) o negli oggetti della finzione drammatica (la statua di Lucrine), oppure, declassata l'alternante signora/contadina del romanzo, diventa un'inafferrabile adultera o una bottegaia. Frutto della visione estraniante e folle del paladino manchego (è questa l'immagine preponderante assunta nel teatro sei-settecentesco), Dulcinea è l'illusione di un personaggio ed il pretesto delle azioni chisciottesche. Entra in sordina nel *Ludovico pio*, scompare nell'*Atalipa*, viene intravista durante una disperata ricerca in *Amore fra gli impossibili* e finisce trasfigurata in un mito (Sibilla) nella commedia *Un pazzo guarisce l'altro*. La sperimentazione gigliana su Dulcinea è parallela all'evoluzione del cavaliere manchego, assimilato ai tipi teatrali affetti da manie e vizi (l'avarizia, la malattia immaginaria, la gelosia, un innamoramento, ecc.) così ossessivi da renderli figure eminentemente ridicole. E la geniale idea, già cervantina (si leggano le suggestive osservazioni di Auerbach, 1956), di far incontrare il cavaliere con la sua idea fissa, ovvero Dulcinea, viene messa in scena dal Gigli e portata alle estreme conseguenze. E così facendo, in un girotondo di stravaganze, travestimenti ed equivoci, Don Chisciotte diventa uno dei tanti personaggi buffi cari sia al melodramma che alla commedia regolare e Dulcinea c'è, ma non si vede.

BIBLIOGRAFIA

Auerbach, E., "Dulcinea incantata", in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, II, pp. 88-116.

Esquival-Heinemann, B. P., *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti betweeen 1680 and 1976*, New York, Peter Lang, 1993.

Fido, F., "Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento", Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006.

Flaccomio, R., *La fortuna del "Don Quijote" in Italia nei secoli XVII e XVIII ed il "Don Chisciotte" di G. Meli*, Palermo, Andò, 1928.

Flores, R. M., *Sancho Panza through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations and Criticism, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta*, 1982.

Frenquellucci, C., *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Firenze, Olschki, 2010.

Herrero, J. S., "Dulcinea and her critics", *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, II, nº 1, 1982, pp. 24-42.

Marcello, E., "Don Quijote en el teatro italiano. *Amore fra gli impossibili* de Girolamo Gigli", in *Don Quijote en tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, coord. Hans Christian Hagedorn, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 259.274.

Mata Induráin, C., "«Ella pelea en mí y vence en mí»: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad", *Euskonews & Media*, 244, 21-28 de abril de 2008 (http://www.euskonews.com/0344zbk/gaia34402es.html).

Scamuzzi, I., *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.

Vazzoler, F., "Don Chisciotte e le 'genti americane'. Comicità ed esotismo nell'*Atalipa*, dramma per musica di Gerolamo Gigli", *Annali d'Italianistica*, 10, 1992, pp. 190-210.

# LA PENNA E L'AGO. MATILDE SERAO: LA SCRITTRICE E LA DONNA

*Dora MARCHESE*

*Università di Catania*

ABSTRACTS

Il contributo analizza la controversa figura di Matilde Serao, scrittrice prolifera e giornalista di successo, prima donna in Italia ad aver fondato e diretto da sola un importante quotidiano, “Il Giorno”; protagonista, insieme al marito Edoardo Scarfoglio, dell’esaltante ma problematico periodo compreso tra fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento. Lavoratrice instancabile e presenzialista, il suo ruolo di poligrafa e opinionista si mescolò a quello di sposa dell’inquieto Scarfoglio, madre di ben cinque figli, amica fedele di donne straordinarie, come la regina Margherita, Eleonora Duse, Olga Ossani (Febea), Grazia Deledda. Anticonformista e spregiudicata nella vita, Matilde Serao sulla carta fu spesso reazionaria e conservatrice in merito al ruolo della donna nella società, raggiungendo talora punte d’irritante antifemminismo. Eppure, la sua parabola esistenziale e artistica, le sue intuizioni, i suoi traguardi e i suoi limiti, costituiscono una testimonianza preziosa per comprendere il suo e il nostro tempo.

This paper analyses the controversial figure of Matilde Serao, prolific writer and successful journalist, who was the first woman in Italy who founded and directed by herself an important newspaper “Il Giorno”, and had, together with her husband Edoardo Scarfoglio, a leading role in the great but also problematic period comprised between the end of nineteenths century and the beginning of the twentieth. Despite being a tireless worker, she managed to cope with being a writer and columnist, but also a good wife for a rather restless husband, mother of 5 children, fautheful friend of extraordinary women such as queen Margherita, Eleonora Duse, Olga Ossani (Febea), Grazia Deledda. Matidle Serao, lived her life in an anticonformistic and unscrupulous way, but as a writer and journalist she was often reactionary and conservative as far as concerns the role of women in society, sometimes resulting almost anti-feminist. Nevertheless, her life, her intuitions, her achievements and her limits represent a precious testimony to understand hers and out time.

KEYWORDS

Donna, famiglia, lavoro, ambivalenza, femminismo

Woman, family, work, ambivalence, feminism

Il titolo di questa nostra comunicazione è volontaria ripresa dell’ultimo saggio dedicato a Matilde Serao (Trotta, 2008), a volerne evidenziare l’indissolubilità del ruolo di donna e di scrittrice.

Figlia, sposa e madre attenta e sollecita, amica generosa e fedele, giornalista, narratrice, oratrice, donna d’affari instancabile e agguerrita, plebea e aristocratica, conservatrice e trasgressiva, il dualismo è un tratto costante e marcato della sua esperienza umana e artistica.

Volitiva, coraggiosa nel pubblico e nel privato, e tuttavia restia ad abbandonare certi luoghi comuni, certi dolorosi stereotipi legati al suo sesso ed alla condizione femminile ottocentesca in genere, è forse per questa ragione che la figura e l'opera di Matilde Serao appaiono ancora oggi per tanti aspetti controverse, avvolte in un'aura di ammirazione, per il suo indiscusso ruolo nell'Italia primo novecentesca, e, al contempo, di sospetto e disistima per l'alterna qualità della sua corposa produzione e per talune prese di posizione ambigue o conformiste in merito a temi per tanti aspetti cruciali.

Eppure il fascino di questa donna controversa non si è mai del tutto esaurito.

Una breve panoramica delle traduzioni, studi critici ed edizioni moderne dei suoi scritti documenta che, per quanto riguarda la Spagna, oltre alle traduzioni degli anni 1907, 1911, di alcune novelle, bisogna aspettare il 1994 per *Fior di passione*, e il 2002 per *Il ventre di Napoli* a cura di Nuria Pérez Vicente. Si tratta dunque di pochi lavori e non tra i più famosi. In Italia, invece, numerose sono le pubblicazioni di romanzi e novelle della Serao, curate negli ultimi anni (2011-2012) da case editrici come Mursia e Rizzoli. Accanto a queste, vi sono contributi critici apparsi sia in volume, sia in riviste che, però, tendono a soffermarsi maggiormente sulla sua attività di giornalista più che di narratrice. Ma se ristampe e studi accademici non mancano, è pur vero che la Serao è scarsamente presente nelle letterature e nelle antologie, solitamente relegata al ruolo di verista minore, inserita per lo più nell'ambito localistico partenopeo, poco letta e conosciuta dagli studenti e dal vasto pubblico di lettori.

Poligrafa, autrice di oltre settanta opere, giornalista di successo, animatrice culturale, ideatrice di numerose rubriche e riviste, scaltra pubblicitaria e avveduta donna d'affari, Matilde Serao è una voce importante del rinnovamento della pubblicistica italiana negli anni cruciali tra Ottocento e Novecento, non tralasciando d'intessere buoni rapporti con la Francia (oltre Bourget e Hérelle, conobbe Ganderas e Brunetiére, teste di ponte del giornalismo d'oltralpe). Ma soprattutto, la Serao è la prima donna italiana ad aver fondato e diretto un quotidiano, "Il Giorno", nato in seguito alla dolorosa rottura con il marito e sodale Scarfoglio in uno snodarsi di eventi degni di uno dei suoi romanzi d'appendice.

Eccentrica e determinata, la sua frenesia nel lavoro, la sua professionalità, il suo presenzialismo, la capacità di scrivere su qualunque argomento, la rendono una presenza ingombrante ma leggendaria, d'indiscussa autorevolezza, un modello di riferimento per le donne italiane a lungo ineguagliato a scapito del suo irritante antifemminismo.

Un personaggio dalla modernità sconcertante, la cui qualità maggiore è "la poderosa intelligenza" come sottolinea in questo bel ritratto Edith Wharton, ospite fissa del *salon* della contessa Rosa de Fitz-James, che conobbe Matilde Serao a Parigi dove era ben accolta, tradotta e apprezzata:

> Tra le donne che ho incontrato là, la più straordinaria è stata senza dubbio Matilde Serao, la scrittrice e giornalista napoletana. […] Con il suo abbigliamento e la sua cadenza stridenti, appariva assurda in quel salotto, dove tutto era in penombra e in semitono – ma quando incominciava a parlare era padrona del campo. […] Ella non parlava mai dall'alto, né cercava di predominare nella conversazione, le interessava soltanto lo scambio di idee con persone intelligenti. Il suo tirocinio come giornalista, prima nel giornale di suo marito, Edoardo Scarfoglio, *Il Mattino*, e poi come direttrice di un proprio quotidiano, *Il Giorno*, le aveva dato una conoscenza immediata della vita, e una esperienza di questioni pubbliche che mancava completamente nei salotti delle donne, in cui primeggiava per spirito d'eloquenza. Aveva un senso virile del fair-play, sapeva ascoltare e non si dilungava mai troppo. […] Ma quando era incoraggiata a parlare, e le era dato campo libero, […] allora i suoi monologhi raggiungevano altezze superiori alla conversazione di qualsiasi altra donna che io abbia mai conosciuto. […] la cultura e l'esperienza si fondevano nello splendore della sua poderosa intelligenza. (Warthon, 1984: 216-218)

Delle tante ottiche offerte dal "personaggio" Matilde Serao, in questa sede vogliamo mettere a fuoco quella della donna, la donna pubblica e la donna privata, ripercorrendo alcune tappe salienti del suo itinerario per tracciarne un ritratto in chiaroscuro, attraversato da luci ed ombre, di notevole valore testimoniale.

Dopo aver vinto un concorso ed essersi impiegata come ausiliaria ai Telegrafi di Stato, Matilde Serao scopre la vocazione giornalistica e letteraria cominciando dapprima con brevi articoli pubblicati nelle appendici del "Giornale di Napoli", per poi passare ai bozzetti ed alle novelle. Collabora con diversi giornali, frequenta le redazioni, mossa da una volontà ed un entusiasmo straordinari in una donna per la quale intraprendere il mestiere di giornalista non è facile, come lei stessa rivela in una famosa lettera del 1879 all'amico Gaetano Bonavenia:

> scrivo dappertutto e di tutto con una audacia unica, conquisto il mio posto a furia di urti e gomitate, col fitto e ardente desiderio di arrivare, senza aver nessuno che mi aiuti o quasi nessuno. Ma tu sai che io non dò ascolto alle debolezze del mio sesso e tiro avanti per la via come fossi un giovinotto (Serao, agosto 1938).

Nel 1882 la Serao lascia Napoli alla volta di Roma per dedicarsi compiutamente al mestiere di scrittrice: “Devo lavorare per guadagnarmi il pane… qui non è possibile. Troppa bellezza. Troppo Vesuvio. Troppa poesia. Troppo amore. […] scrivere. Questo è il mio mestiere. Questo è il mio destino, scrivere fino alla morte” (Bracco: 1927).

La sagoma un po’ tozza e sgraziata, la risata grossa e fragorosa, la mimica vivace ed i modi spesso troppo spontanei per gli ambienti salottieri che pure ambisce a frequentare, non sempre la favoriscono nella considerazione degli altri. Celebre, a proposito della sua risata – bollata da Annie Vivanti “da pescivendola” –, l’esclamazione di Anatole France: “Madame, je vous admire. Je n’ai jamais, hèlas, entendu rire Balzac, mais il devait rire come vous riez. C’est dèja beancaup”.

Nelle riunioni mondane, frivole ed eleganti, la sua fama di donna indipendente suscita più curiosità che ammirazione ma le permette di osservare da vicino quel mondo vacuo e pettegolo:

> Queste donnine eleganti non sanno che io le conosco da cima a fondo, che le possiedo nella mia mente, che le metterò nelle mie opere; esse non hanno coscienza del mio valore, della mia potenza. Mi trovano semplicemente *charmante*: io rido dentro di me (Serao, dicembre 1938).

Una svolta significativa è data dall’incontro con Edoardo Scarfoglio nella redazione de “Il Fracassa”. Dimentica della feroce stroncatura di *Fantasia* (definito “così rozzo, così arruffato da non potersi considerare come un’opera d’arte”, la cui forma è come “una minestra inorganica”), Matilde rimane affascinata dal giovane collega, aitante e irriverente, carducciano, amico di d’Annunzio.

La relazione tra Matilde e Edoardo suscita il pettegolezzo di tutta la Roma bene. La coppia appare tutt'altro che bene assortita: lui bello ed elegante; lei tarchiata, dal vestire dimesso ed i modi popolari. L’ambivalenza del loro legame è evidenziata dallo stesso Scarfoglio:

> Questa donna tanto convenzionale e pettegola e falsa tra la gente e tanto semplice, affettuosa, tanto schietta nell’intimità, tanto vanitosa con gli altri e tanto umile meco, tanto brutta nella vita comune e tanto bella nei momenti dell’amore, tanto incorreggibile e arruffona e tanto docile agli insegnamenti, mi piace troppo, troppo, troppo (Scarfoglio: 1931).

Iniziata nel 1884, suggellata dalla nascita del primogenito Antonio, il rapporto d’amore tra Matilde ed Edoardo culmina nelle nozze celebrate il 28 febbraio 1885. È

l'avvenimento mondano del giorno e Gabriele d'Annunzio ne è l'eccezionale cronista per "La Tribuna".

Intanto la Serao e Scarfoglio hanno fondato un loro giornale, "Il Corriere di Roma", che cementa il legame sentimentale con il sodalizio professionale. Firmandosi con gli pseudonimi Gibus e Chiquita, la Serao segue importanti rubriche femminili e la fortunata "Api, Mosconi, Vespe".

Ma il giornale stenta a decollare e, grazie all'aiuto del banchiere Schilizzi, il duo Serao-Scarfoglio lascia Roma per Napoli ed assume la direzione del "Corriere di Napoli", per Carducci "il meglio scritto d'Italia".

Sul fronte privato, oltre ad Antonio, Serao dà altri tre figli a Scarfoglio: i due gemelli Carlo e Paolo e Michele. Nonostante le gravidanze, il lavoro di donna Matilde non conosce sosta: oltre a centinaia di articoli, pubblica *All'erta sentinella*, *La conquista di Roma*, *Piccole anime*, *Il ventre di Napoli, Il romanzo della fanciulla*, *Vita e avventura di Riccardo Joanna, La virtù di Checchina, Fantasia.* Il ritorno a Napoli le ispira, fra l'altro, il riuscito *Il Paese di Cuccagna*, apprezzato già da critici come Banti e Pancrazi, oggi ritenuto fra le opere più riuscite.

Per quasi trent'anni i coniugi Scarfoglio sono al centro della vita culturale italiana, con il matrimonio, i figli, la fondazione di giornali e rubriche ("Il Corriere di Roma", "Il Corriere di Napoli", "Il Corriere della Domenica", "Il Mattino"), riuscendo ad amalgamare caratteri e temperamenti diversi fra battaglie condivise, litigi furiosi, incomprensioni e tradimenti in un periodo non semplice sia a livello sociale che politico.

Edoardo conduce una vita in stile dannunziano, all'insegna dell'estetismo, della inesausta ricerca di piaceri e avventure, di viaggi, soprattutto via mare a bordo di yachts di lusso; Matilde è una napoletana verace, con rapporti anche internazionali, amica della Regina Margherita, di Eleonora Duse, Olga Ossani (Febea), amante della montagna e del freddo.

Nel 1892 Serao e Scarfoglio fondano "Il Mattino", un quotidiano nuovo sin dalla veste tipografica, polemico e spregiudicato, che vanta le firme, fra gli altri, di Salvatore Di Giacomo, Luigi Capuana, Giosuè Carducci, Gabriele d'Annunzio, Giuseppe Giacosa, Enrico Pancrazi, Roberto Bracco. Per Michele Prisco: "il più bel giornale, il più brillante, il più vivo e il più moderno del giornalismo italiano".

Ma quell'anno si sarebbe rivelato denso di avvenimenti negativi. Tutto ha inizio quando Matilde, dopo l'ennesimo litigio col marito, decide di lasciare la città per un

periodo di riposo in Val d'Aosta. Durante l'assenza della moglie, Edoardo conosce a Roma la cantante Gabrielle Bessard. Dopo due anni di relazione Gabrielle rimane incinta ma Edoardo si rifiuta di abbandonare la sua famiglia per stare con lei. Con un gesto estremo e disperato, il 29 agosto 1894, la Bessard si presenta dinanzi a casa Scarfoglio e, dopo aver deposto davanti alla porta la figlioletta nata dalla loro unione, si spara un colpo di pistola sull'uscio, davanti alla cameriera atterrita. Le sue ultime parole, scritte su un biglietto, sono per Edoardo: "Perdonami se vengo a uccidermi sulla tua porta come un cane fedele. Ti amo sempre". Gabrielle Bessard muore all'Ospedale degli Incurabili, il 5 settembre, a mezzogiorno.

Il fatto suscita grande clamore in tutta Napoli. La figlia viene affidata da Scarfoglio a Matilde che non esita a prenderla con sé e ad allevarla, chiamandola col nome di sua madre, Paolina. Edoardo in questa occasione si comporta in modo particolarmente cinico. Di Gabrielle scrive a Olga Ossani: "La mia povera amica è morta… Io non ho alcun rimorso in questa tragedia, poiché tra noi non vi è stata mai la parola amara".

A queste intemperanze pubbliche e private la Serao reagisce con un'attività frenetica sia sul versante giornalistico che letterario: oltre a presenziare a convegni, conferenze e prime teatrali, pubblica *Il tradimento*, *Gli amanti*, *Le amanti*, *L'infedele*. Con *verve* eccezionale scrive di tutto, perfino libretti pubblicitari per articoli come busti e guêpières, ricostituenti, creme di bellezza, dentifrici (da ricordare due deliziosi opuscoli in stile liberty: *Fascino Muliebre*, réclame dei prodotti Bertelli, e, in francese, *La dernière fée. Conte pour les enfants*, per la *Phosphatine Falières*).

Matilde ha sempre compreso e perdonato il marito, rinunciando spesso al proprio orgoglio ma, dopo qualche anno e dopo gli ennesimi tradimenti, esasperata, decide di lasciare definitivamente Scarfoglio.

Gibus-Chiquita e Tartarin-Don Chisciotte si separano. Il 13 novembre 1903 sul "Mattino" appaiono le dimissioni della Serao da redattore del giornale. Ora è ufficialmente disoccupata. Diventare una redattrice di un qualunque giornale, dopo essere stata fondatrice e condirettrice di un quotidiano, non è allettante. A questo si aggiungono le umiliazioni che Edoardo le aveva inflitto in pubblico e in privato.

La Serao, tuttavia, come sempre dimostra notevole tenacia e volontà di rivalsa.

In quel periodo entra nella sua vita un altro giornalista, l'avvocato Giuseppe Natale con il quale fonda e dirige dal 27 maggio 1094 fino all'ultimo respiro, il 25 luglio 1927, prima donna nella storia del giornalismo italiano, un nuovo quotidiano: "Il

Giorno”, diretta emanazione del suo pensiero e della sua personalità. “Il Giorno” è Matilde Serao. Fra l’altro è lei a procurare i finanziatori, a ideare, organizzare, promuovere, curare la redazione.

Distinguendosi dal rivale “Il Mattino” di Scarfoglio, con cui entra in diretta e palese concorrenza, il giornale della Serao è più pacato nelle sue battaglie, raramente polemico e riscuote un buon successo.

Dall'unione con Natale, che Matilde non vorrà mai sposare, neppure da vedova (1917), nasce una bambina, chiamata Eleonora, in segno d'affetto per la Duse. La Serao ha 48 anni.

Morto Edoardo Scarfoglio, morta Eleonora Duse, morto l’amico di sempre Gegè Primoli, morto anche il secondo compagno, Giuseppe Natale, rimasta sola, donna Matilde continua con la stessa vitalità e passione il suo lavoro giornalistico e letterario.

Nel 1922 ha invasa e devastata la sede de “Il Giorno” dagli squadristi a causa della sua netta opposizione ai crescenti episodi di violenza, in specie all’indomani del delitto Matteotti. E tuttavia tra Mussolini a la Serao si instaureranno cordiali rapporti che, pian piano, porteranno all’esaurirsi del ruolo d’opposizione e all’accettazione della dittatura, anche se la pubblicazione del romanzo *Mors tua* (1926) non piacque al regime che non sostenne la candidatura di Matilde al Nobel per la letteratura che andò invece a Grazia Deledda (Espmark, 2002).

Matilde Serao muore a Napoli nel 1927 piegando la testa sul tavolo di lavoro, mentre era al giornale, come sempre intenta a scrivere.

Dopo aver ripercorso le tappe della sua vita, stupisce come malgrado la modernità e spregiudicatezza di tante sue scelte professionali e esistenziali – la carriera di giornalista e direttrice di importanti quotidiani, un bambino nato prima del matrimonio, la separazione dal marito e la convivenza con un compagno che non sposerà, la cura di sei figli di cui una non sua, l’iniziale opposizione al fascismo, l’abilità manageriale nell’attrarre fondi e lettori – nella produzione della Serao emerga in maniera netta un atteggiamento conservatore nei confronti dell’universo femminile. Contraddizione tanto più rilevante se si considera che la donna è sempre stata l’orizzonte privilegiato del suo sentire sia nel privato che nel pubblico. Matilde ha scritto della donna e per la donna (fin dagli esordi con *Scuola Normale Femminile* e *Telegrafi dello stato*) e, sul piano personale, è stata vicina con spirito materno e generoso a tante amiche importanti: la Duse, Neera, Febea (Olga Ossani) e perfino alla ‘rivale’ Grazia Deledda.

Eppure nella sua opera emerge l'idea della "naturale subordinazione della donna all'uomo, della sua infelicità se non maritata, della sua condanna se adultera, del suo naturale realizzarsi nel ruolo di madre e di moglie capace di tollerare da parte del marito ogni torto, specie il tradimento". Nella silloge *Gli amanti* si legge che "se si vuole avere un amante perfetto, bisogna subire il tradimento, soffrendo in silenzio. Il tradimento è uno dei caratteri della perfezione, in amore. Sarà una verità crudele, ma è così" (Serao, 1908).

Tali opinioni sono ribadite e argomentate anche nell'intensa produzione giornalistica della Serao, in cui si oppone al divorzio (disastroso per i figli), critica il protrarsi volontario del nubilato, ribadisce il dovere di mettere al mondo numerosa prole, si dice contraria all'azione delle suffragette ed al diritto di voto femminile, approva che in taluni casi le donne siano retribuite meno dell'uomo, riconducendone, in pratica, la sua vera essenza e realizzazione al ruolo di sposa onesta e feconda. All'interno della sua opera "la donna si definisce sempre in relazione all'uomo, amante o marito che sia, e anche quando si ribella alle convenzioni e sfida l'opinione pubblica suicidandosi, il suo gesto ha lo scopo essenziale di suscitare una qualche reazione, di amore o di vergogna, nell'uomo" (Scappaticci, 1995: 112).

Per Martin Gistucci la Serao, sfruttata dal marito nel suo lavoro al giornale e fagocitata dal suo conservatorismo politico-sociale, avrebbe anche risentito dalla delusione di una vita coniugale fitta di tradimenti e contrasti che, con il passare del tempo, l'avrebbero fatta approdare alle forme artistiche artificiose e idealizzanti degli ultimi decenni (Martin Gistucci, 1973: 521). Per Scappaticci, invece, l'evoluzione della Serao è "dovuta allo sviluppo di motivi ideologico-letterari già presenti nelle sue prime esperienze artistiche e accentuatisi con l'acquisizione di un ruolo di sempre maggiore prestigio nella società e nel mondo delle lettere" (Scappaticci, 1995: 48).

L'opposizione uomo/donna appare nella maggior parte dei romanzi e delle novelle e suggerisce la naturale soggezione della donna all'uomo. Questo ruolo suscita fastidio e senso di ribellione ma la Serao sembra convinta che la legge naturale da seguire è questa. Il suo sguardo è fatalista e disincantato. Il codice comportamentale da lei proposto si fonda sull'accettazione del ruolo domestico, sull'etica del dovere, del sacrificio e del perdono, proprio a causa della debolezza della donna, della sua precarietà fisica e psicologica:

> Io so, che […] come sono composte le leggi nella società moderna, non v'è felicità possibile per la donna, in qualunque condizione essa si trovi: né nel matrimonio, né nell'amore libero, né nell'amore illegale ("Il Giorno", 17 novembre 1907).

E nella *Prefazione* al *Romanzo della fanciulla* ammette:

> La fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. Ella deve vivere a contatto con gli uomini senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante; deve avere un'ambizione cocente e consumatrice, un desiderio gigantesco, una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo; e deve essere fredda e deve essere indifferente. Il romanzo della Rosa si trasforma nel dramma della Rosa (Serao,1886: 5).

Eppure, la consapevolezza dell'oppressione e delle tante silenziose violenze private e sociali delle donne non la porta ad un'opposizione, né a formulare un progetto alternativo o a tentare di contestare certe abitudini e convinzioni. Il disagio femminile è spesso denunciato ma la soluzione è un doloroso ripiegarsi nelle spire del conservatorismo della borghesia cattolica umbertina.

Illuminanti le parole di risposta (21 maggio) ad un articolo della femminista Anna Maria Mozzoni pubblicato su "La Lega della democrazia" il 15 maggio 1880 in cui la Serao ribadisce come la donna in politica non debba avere opinioni ma sentimenti:

> mi trovo costretta a dirle che quella certa specie di donna che è l'ideale delle sue teorie, è da noi assolutamente respinta, come una figura rigida, dura, ieratica, insugherita, senza alcuna bellezza, senza alcuna poesia. […] noi la respingiamo come antiestetica. Per la vita, per l'amore, per l'arte ci vuole la donna. Istruita, ma donna. Maestra del popolo, infermiera, scrittrice, educatrice, ma donna. Niente diritti politici, niente ingerenze elettorali, niente attribuzioni maschili, niente professioni impossibili. […] Sebbene a lei possa parere impossibile, ho letta la storia. Salvo le debite e nobili eccezioni, so di donne più o meno eroine, dalle virtù più o meno equivoche, dalle reputazioni più o meno usurpate. È il caso di chiedersi se queste donne avevano uno sposo, se lo amavano, se avevano dei figli, se sapevano insegnar loro l'alfabeto, se i mobili delle loro case erano spolverati a dovere, se sapevano cucire, rammendare, far di conti – cose molto importanti. […] Io mi propongo di combattere in tutti i modi, ad oltranza, senza remissione […] la falsa emancipazione, i diritti politici inutili e dannosi, la letteratura ampollosamente emancipatrice, i giornaletti femminili, clandestini ed emancipatori, la donna-apostolo, la donna-missione, la donna-principio. (Buzzi, 1981: 88)

Dichiarazioni che ci lasciano spiazzati a fronte, ripeto, della profonda conoscenza del mondo femminile e delle scelte personali per tanti versi spregiudicate.

Forse la contraddizione nasce dall'inconciliabile sintesi tra essenza e sentimento, tra il suo appagato desiderio di ascesa sociale e professionale, compiuta con modi schietti e virili (lei stessa si paragona a un "giovinotto") a fronte di una personalità forte e indipendente, e l'inappagato, in tutto o in parte, desiderio di sentirsi donna nel modo tradizionale: protetta, sostenuta, tenuta lontana dalle brutture della vita, della politica, della società degli uomini. Un ideale cui probabilmente aspirava, quello della bambolina remissiva e virtuosa, della "donna fiore", ma che nella sua vita non realizzò mai. E se per Pirandello "la vita o si vive o si scrive", la Serao la visse e la scrisse con contraddittoria coerenza, con l'ossimorico stendardo della penna e dell'ago, creativi e graffianti emblemi appuntiti del difficile mestiere di essere donna.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, a cura di G. Infusino, Napoli, Guida, 1981.

AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004), a cura di A. R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.

Bracco R., "La più vera Matilde Serao (dopo la sua morte)", *La Nacion*, Buenos Aires, 1927; poi in *Nell'arte e nella vita*, Lanciano, Carabba, 1941.

De Nunzio Schilardi W., *Matilde Serao giornalista (con antologia di scritti rari)*, Lecce, Milella, 1986.

Espmark K., *Il premio Nobel per la letteratura*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, la Cantinella, 2002, con saggi di E. Tiozzo, S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla.

Harrowitz N. A., *Antisemitism, misoginy, and the logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.

Jeuland-Meynaud M., *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao,* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986.

Marchese D., *Percezioni sensoriali fra letteratura e pubblicità nell'opera di Matilde Serao,* in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Atti del XI Congresso internazionale di studi (Padova-Venezia 16-19 giugno 2009), a cura di I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava (con la collaborazione di S. Tonon), Edizioni ETS, Pisa, 2011, tomo II, parte II, pp. 281-292.

Marchese D., *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Firenze, Le Monnier Università, 2011, pp.66-87.

Martin-Gistucci M.G., *L'œuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presses Universitaires, 1973.

Rocco Carbone L., *Cara Matilde. La Serao, la scrittura, la vita*, Napoli, Kairos, 2008.

Scappaticci T., *Introduzione a Serao,* Roma-Bari, Laterza, 1995.

Scarfoglio E., *Lettera a Febea*, Firenze, Pegaso, 1931.

Serao M., *Il romanzo della fanciulla*, Milano, Treves, 1886.

Serao M., *Cuore infermo,* Torino, Casanova, 1888

Serao M., *Fior di passione*, Milano, Galli, 1888.

Serao M., *All'erta, sentinella!*, Milano, Treves, 1889.

Serao M., *Addio, amore!* [1890], Milano, Galli, 1892.

Serao M., *Castigo*, Torino, Casanova, 1893.

Serao M., *L'anima dei fiori*, Milano, Libreria editrice nazionale, 1903.

Serao M., *Le amanti* [1894], Napoli, Perrella, 1907.

Serao M., *Gli amanti* [1894], Napoli, Perrella, 1908.

Serao M., *Fascino muliebre* [1901], in *Lo specchio e le brame. Immaginario femminile e pubblicità*, a cura di L. Termine, Torino, Fiornovelli, 1996.

Serao M., *Dopo il perdono* [1906], *Nuova Antologia*, s.d.

Serao M., *Il delitto di via Chiatamone*, Napoli, Perrella, 1908.

Serao M., *Temi il leone,* Firenze, Salani, 1916.

Serao M., *Preghiere,* Milano, Treves, 1921.

Serao M., "Lettere di M. Serao a G. Bonavenia", *Nuova Antologia*, agosto (1938), pp. 402-412.

Serao M., "Alla conquista di Roma. Lettere di Matilde Serao a Ulderico Mariani", *Nuova Antologia*, dicembre (1938).

Serao M., *Opere*, a cura di P. Pancrazi, Milano, Garzanti, 1946, 2 voll.

Serao M., *L'ebbrezza, il servaggio e la morte*, Napoli, Guida, 1977.

Serao M., *El vientre de Nápoles*, traducción de Nuria Pérez Vicente, introducción de S. Mignano, edición de D. Manera, Martorano di Cesena, Arci solidarietà cesenate, 2002.

Serao M., *Scritti polemici: "Ad Anna Maria Mozzoni"*, Firenze, Cadmo, 2001.

Serao M., *Saper vivere: norme di buona creanza*, a cura di B. Benvenuto, Milano, Mursia, 2012.

Trotta D., *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura. Con antologia di scritti rari e immagini*, Napoli, Liguori, 2008.

Warthon E., *Uno sguardo indietro. Autobiografia*, Roma, Editori riuniti, 1984, pp. 216-218.

# RITRATTI DI UNA PAZZA TERRA. I PERSONAGGI FOLLI DI SILVANA GRASSO

*Milagro Martín Clavijo*
*Universidad de Salamanca*

ABSTRACTS
Nelle raccolte di racconti di Silvana Grasso, *Nebbie di Ddraunàra*, 1993, *Pazza è la luna*, 2007, la narratrice siciliana ci presenta una galleria di personaggi che si confrontano con la natura in cui vivono -una Sicilia immobile, eterna, arcaica e crudele, ma anche bella e piena de umanità- e ne fanno un ritratto piuttosto preciso di questa terra che è pazza, come la luna che la caratterizza, e che non può non creare esseri fuori dai cliché.

In the collections of short stories, *Nebbie di Ddraunàra*, 1993, *Pazza è la luna*, 2007, the Sicilian novelist Silvana Grasso presents us a gallery of characters who are confronted with the nature in which they live -an eternal, archaic and cruel Sicily, but also an island that is beautiful and full of humanity. Through the description of these individuals she realizes a very accurate portrait of this land that is mad, like the moon that characterizes it, and therefore creates beings out of the cliché.

KEYWORDS
Silvana Grasso, Sicilia, personaggi, natura, racconti
Silvana Grasso, Sicily, characters, nature, stories

Nel 1993 Silvana Grasso (1952) segna l'inizio della sua carriera come narratrice con una raccolta di racconti che porta il titolo di *Nebbie di Ddraunàra*[1]. Dovranno passare ben quattrordici anni perché la scrittrice di Gela ritornasse a questo genere letterario, che le è così affine, con una nuova silloge, *Pazza è la luna.* Tra queste due date Silvana è diventata tra le più importanti scrittrici italiane delle ultime decade e una delle più prolifiche con ben sei romanzi *–Il bastardo di Mautàna*, 1994, *Ninna Nanna del lupo*, 1995, *L'albero di Giuda*, 1997, *La pupa di zucchero*, 2001, *Disìo*, 2005, *Sette uomini sette*, 2006– ai quali si aggiungerà il suo ultimo pubblicato nel 2011, *L'incantesimo della buffa* . La sua carriera ha avuto anche la riconoscenza della critica che le ha assegnato diversi premi, tra i quali possiamo citare il Grinzane Cavour, 1994, il Calvino, 1999, il Flaiano, 2002, il Brancati, 2002, e il Martoglio, 2003.

---

[1] Il suo rapporto con la editoria aveva cominciato qualche anno prima, nel 1987, con diverse traduzioni in dal greco antico. Ha scritto anche per il teatro *La notte di San Giovanni* e *L'ombra del gelsomino*; due testi musicali*, L'incantatrice* e *Fimmina* e l'epillio *Enrichetta sul Corso*. Ha pubblicato diversi dei suoi racconti su *Paragone*, *Nuove effemeridi* e *Malavoglia* e articoli di costume e cultura su quotidiani nazionali, riviste specializzate e supplementi letterari tra i quali *Tutto Libri/La Stampa, L'Indice, Sicilia, Il caffè illustrato, Corriere della sera, La Repubblica, L'Unità* e *Il Manifesto*.

A noi interessano specialmente i suoi racconti, venti in totale[2], e in modo particolare ci proponiamo lo studio dei suoi personaggi, fondamentalmente femminili ma non solo, che popolano i suoi testi. Personaggi che si confrontano con la natura in cui vivono e ne fanno un ritratto piuttosto preciso di una terra che è pazza, come la definisce Quaranta (2007) nel suo articolo "Fate luce alla luna di Sicilia" e che non può non creare creature che sono, e per Silvana Grasso, non potrebbero essere diversamente, "esseri fuori dai cliché. Folli riconoscibili, mostri reali", come li chiama Bentivoglio (2007). Si tratta, come vedremo, di personaggi che si confrontano continuamente con la natura che li vide nascere e da dove non si sono mossi, come se avessero gettato l'ancora per sempre in quel posto, un luogo immobile, come immobile è il tempo in cui vivono.

Ma la natura, questa terra pazza della Sicilia, è sempre in continuo cambio – madre e matrigna, rifugio e morte–, e i personaggi grassiani non ne possono fuggire, ne sono continuamente attratti ma anche rifiutati da essa senza che si possa produrre un cambiamento. Perché questa terra pazza li ha condannati all'immobilità, a un tempo ciclico, immutabile, dove tradizione e superstizione si danno la mano anche oggi e dove la normalità è segnata da norme molto severe; perciò chi non le segue, anche quelli che non lo fanno per natura, non per volontà, vengono lasciati al margine, condannati a vivere vite non vissute, fatte da giorni sempre uguali e senza senso, senza amore, senza dignità, senza umanità. Ed è precisamente la famiglia –e le tradizioni e l'idea dell'onore legata ad essa– uno dei temi centrali che tratterà con insistenza l'autrice in questi racconti, perché è dalla propria famiglia da dove si scaturisce questo senso di normalità che priverà di una vita a tanti personaggi.

Silvana Grasso fa di questi rifiuti umani essere completamente vivi, pieni di passioni sotterrate e li presenta, come afferma Wood (2006: 93) "come entità fatte decisamente di carne, di sangue, di tutti i fluidi dei quali è composto il corpo umano". Come risultato di questa osmosi tra terra e uomo, ci troviamo davanti questi bellissimi, anche se crudeli tante volte, racconti di Silvana che ci fa assistere a una situazione che deve cambiare, così "i suoi testi costituiscono una denuncia corrosiva e ironica dei perenni miti strutturanti dell'identità siciliana e operano all'interno di una tradizione di

---

[2] *Nebbie di ddraunàra* è costituito da dieci racconti: *Due quartine e due terzine, I scuti di San Nicola, Nebbie di ddraunàra, Venturina, L'amante di Cicala, La bottega del dottorino, I nocciòli de la Finàita, Un rosso bocciolo per Pasquina, Via col vent*o e *Il canto de' piovanelli*. Dieci sono anche i racconti contenuti in *Pazza è la luna*: *Manitta, Manca solo la domenica, Un buon partito per Nicolina Gusmet, Figlio della Madonna, Violette per Nerina, Zagara, Le Madonne di Ninofocu, La cipolla di Stellario, Signorina Agatina* e *Regalo di Natale*.

'sicilitudine', la cultura auto-riflessiva di una società nata da una storia drammatica e spesso violenta. Silvana Grasso mette in discussione questa tradizione." (Wood, 2006: 93)

In queste due raccolte qua scelte "ogni personaggio è portatore di un mondo e testimone di una civiltà antica, una società alla ricerca di valori umani oramai perduti. [...] C'è una nota nostalgica dietro queste figure, ma insieme compongono un teatro all'aperto, una melodia che non invecchia negli anni. La forza e la disperazione di quella società appartata." (Puglia, 2007: 11)

## 1. PERSONAGGI DI UNA REALTÀ ANTICA E STATICA

"La Sicilia sta ai miei libri come il cielo sta al mare" dichiara sull'*Unità* Silvana Grasso. E infatti, la sua isola è al centro di tutta la sua produzione, si trova alla base, nelle radici di tutti i suoi romanzi e racconti. "La sua Sicilia valica la concretezza dei riferimenti geografici, pur presenti, assumendo il valore emblematico di una condizione dell'esistere, vitale nella sua forza primitiva ma al tempo stesso mortificata da superstizioni e pregiudizi; una condizione da erodere, plasmare, o fissare nella memoria genetica attraverso il tracciato esorcistico, corrosivo, talvolta catartico della scrittura." (La Monaca, 2008: 47)

Non sono solo i paesini e le cittadine di provincia dove si ambientano le vicende quelle strettamente siciliane, ma anche i costumi dei personaggi, le loro forme di vita, le loro superstizioni, ossessioni e tradizioni, che la scrittrice di Gela ci racconta a volte nei minimi dettagli.

Su questa sicilianità si incardina un mondo dove niente cambia, dove tutto è immobile, dove gli eventi si presentano uguali, dove tutto è ciclico e il tempo eterno. In questo senso si manifesta Sebastiano Addamo (1962: 33): "tutto viene fondato su una realtà antica e statica, immobile come pietra, al di là della storia (non solo i personaggi ma anche il modo in cui li rappresenta). Alla fine emerge un mondo tutto chiuso, limitato nel tempo e nello spazio; i personaggi sono colti al limite della natura, e il loro movimento resta perciò senza storia, inserito in un meccanismo psicologico che non lascia scelta e non consente libertà." E, infatti, i personaggi della Grasso vivono chiusi nel ristretto circolo del paese, della casa, della natura nei dintorni, ma anche nelle abitudini, le tradizioni e le superstizioni del luogo natio.

Pochi escono da questa gabbia esistenziale non solo metaforica e quando lo fanno, non potranno non ritornare sempre lì. Anche quando in certi racconti ci sono date che ci riconducono a un tempo abbastanza vicino al nostro, si continua a sentire la

staticità di quella dimensione storica e c'è sempre un rimando al passato, alla ciclicità delle cose, degli eventi. C'è un'immobilità che è comune a tutti i racconti: immobilità culturale ma anche sociale e dei ruoli che ognuno deve recitare come se di un copione si trattasse; tutto qui segue una rigida legge che non è stata mai scritta ma che impera con forza implacabile sugli abitanti.

Cosimo Cucinotta (1990: 202) afferma a proposito di Livia De Stefani e il suo romanzo *La vigna di uve nere*, ma si potrebbe facilmente trasferire ai racconti centro del nostro studio: "Avviene anzi che la legge si formalizzi, svuotandosi dell'originario contenuto etico, sino a riconoscere la liceità di ogni agire che rimanga però sotterraneo e non turbi un ordine che si regge e si accetta solo affinché le passioni e le aspirazioni elementari degli individui –causa perenne di tragiche trasgressioni– fermentino occulte e trovino soddisfazione, sia pure a prezzo della catastrofe."

In questo senso possiamo parlare di passioni elementari ed archetipiche che fermentano lentamente nella dimora adulta di una civiltà che si scopre tragicamente incapace di dominarle nel momento stesso in cui esse ne scardinano le strutture più rassicuranti e gli ordinamenti più razionali. Ma sono anche le passioni originarie, le forze che erano in principio, la barbarie ancestrale che si ridesta insinuandosi tra le connessioni dell'edificio sociale in virtù di sollecitazioni e accadimenti apparentemente casuali e imprevidibili ma in realtà riconducibili a torbide valenze ereditarie e ambientali. (Cucinotta, 1990: 199)

## 2. LA FAMIGLIA E L'ONORE: UN OSTACOLO ALLA FELICITÀ

Sono, appunto, queste passioni, ancestrali, eterne, che non hanno cambiato e che fanno che le vicende dei personaggi della Grasso non si mostrino poi tanto diverse da quelle subite nelle tragedie greche. E così che sentiamo che la vicenda è atemporale, non si cardina in un'epoca concreta o meglio si potrebbe ambientare in qualsiasi tempo senza molti cambi. Perché si parla, per esempio, dell'onore, centrale nel racconto *Venturina*, la ragazzina rimasta in cinta e abbandonata e, quindi, privata dall'onore e, soprattutto, da una vita normale per sempre: "La madre, nel comò d'ulivo, accomodò la dote de' lenzuoli che più non serviva. Il padre massaro, mentre, che all'onore ci teneva più che la vita, adattò Venturina a tutti i lavori de la vigna, segreta la speranza che quelle membra di bambina si consumassero, lesto, come uno scamuzzolo di andela di sego. E insieme n'ardesse la sua vergogna." (I, p.58)[3] Perché senza quell'onore,

[3] Quando citiamo testi delle due opere centro del nostro studio metteremo tra parentesi I o II se il racconto appartiene alla prima raccolta *Nebbie di Ddraunàra* o alla seconda *Pazza è la luna*, seguito dalla pagina

Venturina è diventata meno di un animale. La vita è finita a sedici anni per una gravidanza, anche se il tempo del racconto non è lontano dal nostro: "Ora, a sedici anni, addietro i portalini de la casipola, ché, non più, già disonorata d'uno de la costa, potea bearsi de la vendemmia, Venturina s'adattò lo scialle in su le spalle secche, trascorse d'un subito gelo." (p.59)

2.1. DI FIGLI ILLEGITIMI

È sempre l'onore che si deve salvaguardare davanti a un figlio illegitimo come in *Figlio della Madonna* dove Angelo Spitalèri rifiuta il figlio Angelino perché figlio della teatrante Rosa e non dalla moglie, perciò prova a convincersi che non sia veramente suo anche se tutti in paese ne sono certi e, per aver la coscienza comunque a posto, gli manda dei biscotti tre quattro volte l'anno e lo mette a lavorare da un buon massaro. Questo suo non accettare come figlio Angelino porta a un nuovo problema punito dalla tradizione, l'incesto fra fratello e sorella non riconosciuti come tali:

Non voleva nemmeno per un attimo pensare a quell'ipotesi che le gelava il sangue nelle vene. Un orrore di natura, sarebbe stato, una mostruosità, un peccato mortale agli occhi di Dio se un fratello e una sorella..ahhhh non le riusciva nemmeno di dirla la parola incesto.. tremava tutta, le si rivoltava lo stomaco, le spalummàva il cuore nel petto. Senza contare che Angelo Spitalèri lo avrebbe ammazzato con le sue mani il figlio, se il figlio non lo ammazzava prima, facendo finta di non sapere che gli era padre, almeno per diceria di paese. La voce, in paese, era quella, ma nessuno poteva giurarci sul fatto che Spitalèri fosse il padre di Angelino. (II, p.77-8)

Di figli illegitimi o meglio di figlia creduta illegitima ci parla anche *I nocciòli de la Finàita*, dove il padre, davanti all'incertezza che Consolina non sia la sua autentica figlia, la condanna ad una vita senza affetto e disprezzo: "Il vecchio barone Licudi che nel testamento le negava la proprietà dei beni. Che la chiamava indegna. Che confermava l'infame sospetto che Consolina non gli fosse figlia. Che lordava l'anima di sua madre, morta, che non aveva fatto in tempo a conoscerla a ventidue anni. " (I, p.105)

Come vediamo si tratta di tematiche – onore, illegimità, incesto – che sono strettamente unite al tema della famiglia, centrale nella società siciliana, e che ne ha i suoi caratteri, limiti e forme di evasione. Una tematica eterna molto fruttifera in tutta la produzione di Silvana Grasso e anche in questi racconti:

---

in cui appare la citazione. Solo nel caso in cui nel testo principale non sia chiaro il racconto di cui si sta parlando apparirà tra parentesi anche il titolo.

> La famiglia, eterno riprodursi dell'archetipo di Kronos che si nutre dei figli. Una famiglia di figli abortiti, rinnegati, di figli che difettano nella legittimazione anagrafica, nello spirito, nel corpo, con tic o pulsioni ferine; in cui le madri si nascondono o infieriscono, dimostrando l'inesistenza di ogni presunto innato istinto materno; in cui i padri disprezzano i figli o li proteggono al punto di trasformarli in inetti. La famiglia è rappresentata, nel suo primordiale comporsi come catena che genera e schiaccia, che unisce e impedisce, nella sola difesa dello specchio ufficiale di ciascuna famiglia: il nome e la roba. (La Monaca, 2008a: 12)

Il nucleo famigliare è così forte ma anche così fragile, rispettato e venerato nelle sue forme ma da sempre trasgredito da dentro. Famiglie basate non sull'amore e sul rispetto, ma sull'impossibilità di fare altrimenti, coppie che fanno figli perché è quello che si aspetta di loro se non si vuole sentir parlare di sterilità, d'impotenza. Figli che tante volte si crescono come se di proprietà si trattase e con cui si compiono gli stessi errori che i nonni hanno fatto con i genitori, così che saranno anche gli errori e gli obblighi quelli che si trasmetterano come normali ai figli, creando un circolo vizioso impossibile da rompere da dentro.

## 2.2. MATRIMONI SENZA AMORE

In questo senso non ci può sorprender che il cavalier Gusmet centri la sua vita in un solo evento, sposare la figlia come una regina, che voglia per la figlia un matrimonio anche se il suo è tutt'altro che un matrimonio ortodosso: "Ogni volta che lo vedeva entrare in camera da letto e spogliarsi, la moglie piangeva come la scannassero al mattatoio. Lui, al bivio se annullare il matrimonio od onorarlo, aveva onorato. E non gli era andata male, una figlia intelligentissima, emancipata, un'invidiabile carriera sessuale con la più bella e fresca carne del Continente che arrivava in Sicilia, a Enna." (II, *Un buon partito per Nicolina Gussmet*, p.53) Quando la figlia ritorna dal viaggio di nozze ancora vergine e si comincia a parlare a voce alta di impotenza del genero, lui davanti al fatto, non dubiterà: "Meglio scoprire che Alfredo era un magistrato corrotto, un colluso di mafia, uno che alzava le mani sulla sua adorata figlia, uno che si ubriacava, un omicida, tutto era meglio di...tutto era meglio che..." (II, p.62) Di nuovo si tratta si salvaguardare le apparenze di una vita matrimoniale, mai di pensare a quello che suppone, a quello che diverrà la vita della figlia o quello che è meglio per essa.

Un matrimonio senza amore è quello di Borina, che in *Manca solo la domenica* sposa Cataldo "così i due, portando in dote l'uno all'altro il proprio difetto" (II, p.27) perché "aveva trantanni Borina, i genitori anziani e, per di più, il padre era stato operato

al cuore e soffriva di pressione alta. Per questo s'era persuasa a dire di sì a Cataldo pilorússo, anche se si schifiàva quando lui le prendeva la mano o le baciava la fronte." (II, p.27)

Un matrimonio destinato al fallimento dall'inizio: Cataldo se ne andrà in Australia e lì viverà con un'altra donna e ne avrà un figlio. Questo fatto viene visto in paese e anche dalla propria protagonista come "niente di eccezionale. Molti emigranti, nel tempo che stavano in Australia o in America, come dire nell'altro mondo, convivevano con donne del posto e ci facevano figli. Ma scrivevano a casa e, soprattutto, mandavano i dollari alla moglie col vaglia postale, ogni due mesi." (II, p.30)

Si può tradire, quello si accetta se si tratta di un uomo, ma si devono rispettare le forme, le regole non scritte. Cataldo non l'ha fatto e così constringe la moglie, tradita, abbandonata ma non vedova, a uno status non rispettabile dentro del paese.

Ma non sono solo le donne le uniche costrette a un matrimonio non voluto, anche gli uomini lo subiscono: Serafino in *Due quarteti e due terzine* è forzato a sposarsi Giovannina anche se per lei già dall'nizio non sente niente; lei è però prototipo di donna da maritare, con gli occhi bassi, sottomessa, brava in cucina e a cucire, ma poco femminile: "Giovannina, sì, sarebbe un'ottima moglie. A poco abituata dal padre campièro, con i suoi sparagni dal tuo stipendio, in dieci anni n'avresti una casa, Serafino. Una casa senza pigioni né traslochi né padroni, Serafino. La Giovannina è nata per essere moglie. Senza pensieri in testa, senza civetterie." (I, p.14) Non importa se lei lo disprezza, non lo capirà mai e lo farà infelice.

## 2.3. LA CONDANNA DELLE ZITELLE

Il matrimonio è dunque l'evento per la famiglia e l'unico degno di ricordare per le donne, le quali senza esso diventano meno di un animale. Così le zitelle sono marcate dalla società, dirise e maltrattate, condannate a servire in chiesa e fare beneficenza per farsi perdonare per non essere sposate. Zitelle ricche, come Agatina in *Signorina Agatina* o Consolina ne *I nocciòli de la Finàita*, tutte e due non sposate, ma per motivi diversi. Agatina non si sposa per paura che la sposassero solo per soldi: "Era vergine lei, aveva avuto tante richieste di matrimonio ma suo padre, buonanima, temendo che la volessero per la proprietà non aveva mai dato il suo consenso alle nozze. Era bruttina spitrisciuta senza femminilità senza spirito e nessuno, che fosse un buon partito, si era mai presentato a suo padre." (p.179) Consolina, invece, rimarrà zitella per dispetto a un padre che non la vuole bene e condurrà una vita di amori non vissuti veramente e interessati:

> Sapeva Consolina delle menzogne del garzone e le assecondava. [...] L'indegna Consolina –siccome l'aveva indicata il padre nel testamento olografo– aveva pagato le giacche di pelle di Aldo, i suoi gemelli di brillanti, e quella massiccia catena d'oro. [...] Gioiva Consolina pensando alla collera del vecchio, se avesse saputo, là dov'era all'inferno, che dei nocciòli della Finàita se ne facevano fon di marca tedesca, shampoo antiforfora, shampoo per capelli grassi e secchi. (I, p.104-105)

Zitelle maestre come Pasquina in *Un rosso bocciolo per Pasquina*, rismasta senza sposare per un difetto di natura: "Che Pasquina aveva cromosomi androgeni siccome chiariva il pelo e il petto maschio. Che il suo utero era secco come una castagna scordata su i carboni. [...] Il sangue, che n'allagava i visceri de la sorella, si negava a lei, Pasquina Sanguedolce." (p.131)

## 3. UN TEMPO IMMOBILE E CICLICO

Sullo sfondo di questa Sicilia chiusa e tante volte soffocante, dove, malgrado il passo del tempo, continuano le convenzioni e le abitudini di una società rurale o della piccola provincia appartenente al passato; con le sue leggi ataviche e l'ubbidienza muta ai rituali di leggi non scritte si consumano le vite non vissute dei protagonisti della Grasso.

Come afferma Carlo Levi sulla narrativa di un'altra scrittrice siciliana con cui ha molto in comune, Liva De Stefani: "Quello stato di cose è eterno, non storico e mutabile; è un destino che si mostra attraverso i suoi personaggi come predestinazione, la lotta è interna alla cose, fa parte di esse; e la rivolta è morale, sterile e eroica. Queste cose trasformano il romanzesco in epico." (La Monaca, 2008b: 24)

La Sicilia diventa allora universo arcaico, dove il senso della fatalità domina attraverso immobili riti quotidiani ripetuti generazione dopo generazione, in uno spazio dove il tempo si è fermato, dove passato presente e futuro diventano uno solo, dove tutto si ripete in continuazione, dove niente cambia, come l'anziano del lago nel racconto *Figlio della Madonna*:

> Lui è sempre là, con la sua divisa di soldato, in un'asola del canneto, dove il tempo non è più una minaccia, dove volpi gravide dissetano il parto vicino. [...] La sua figura è regale maestosa. Un Aiace in panni di pescatore, un gigante che ha sconfitto il Tempo, la sua infida memoria, preoccupato di vegliare il lago nelle notti d'eclissi, nelle notti di luna, dalla conca bruna dove ciuffi di logliarella saziano randagi affamati. [...] Non lascia mai il lago, forse non può più, le sue gambe sono arbusti giunchi liane d'acqua, i suoi piedi radici. Là aspetta Aurora, da

sessantanni, forse arriverà di notte camminando sull'acqua con la sua treccia rossa. (II, pp.65-66)

È la storia di una giovane donna affogata nel lago per amore, quella di Aurora ma anche di una pastorella tanti anni indietro: "Una storia vecchia, di cent'anni prima, ammesso che non fosse una leggenda. Il corpo della ragazza che s'era uccisa non era mai stato ritrovato, solo il suo velo da sposa, il velo con cui s'era annegata la notte prima di maritarsi con uno che lei non voleva." (II, p.84)

Il tempo passa e rimane tutto quasi uguale nel racconto *Violette per Nerina* con i quattro amici anziani che si vedono ogni giorno ancora nel vecchio cinema all'aperto: "Anche loro hanno subito le rapine del Tempo, devastazioni del corpo piccole e grandi. Ossa denti occhi il Tempo ha predato ogni cosa, persino i ricordi. I ricordi di quand'erano picciotti, col petto contro la tramontana. [...] anche i ricordi, scozzolàti via come i calcinacci dal muro, eppure ogni sera, tra vuoti di gassosa e spumantino, sementi di zucca e cartacce, ci tornano quei quattro come se l'Arena potesse resuscitarli." (II, p.90)

## 4. UNA TERRA PAZZA CON CUI CONFRONTARSI

La natura è protagonista assoluta in diversi racconti della scrittrice di Gela. Una natura che è madre tante volte ma anche sa di essere matrigna. Per Marcello D'Alessandria la presenza di una natura matrigna in *Pazza è la luna* si rivela "o si vendica, nei corpi deformi di tanti personaggi, per mutilazione o anomalia[4]: Angiolina nata senza una mano, il bambino apparentemente senza testicoli, le due dita dei piedi unite da un lembo di carne, a certificare una parentela. C'è qualcosa di primordiale, di bestiale nella rivelazione di questi segni della natura." (D'Alessandria, 2007) Di natura matrigna ci parla anche Bruno Quaranta: *"Pazza è la luna* attinge nella natura matrigna. La mostruosità che, come la bellezza, turba, non offende, è il suo vessillo." (Quaranta, 2007)

Così nei racconti di Silvana Grasso troviamo, da un lato, i luoghi della natura che accolgono il personaggio, che gli danno l'affetto o la compresione che non trovano nelle persone, nella società. In questo senso si parla di una natura che purifica, che dà libertà, che permette l'uomo di essere libero. In altri casi è la natura matrigna, che punisce, che ammazza, che non rende la felicità che tanto si cerca.

---

[4] Su questo tema si veda Martín (2012).

## 4.1. UNA NATURA MADRE

Il caso più illustrativo di una natura madre lo troviamo in due racconti che hanno in comune il lago: *Canto de' piovanelli* e *Figlio della Madonna.* Nel primo Mario-Mariuzza, il protagonista, una "creatura vòta era di provvidi tumori, di maschia crescenza. A pena lo dicea maschio un misero baccello, piccolo" (I, p.152) a cui "n'avevano vorato il cuore" (p.150) i malvagi del paese in cui nacque e crebbe: "Il murmure maligno dei fedeli tumido si fece negli anni, voti di nova malizia, voti di nova dicerìa." (I, p.152) E dal paese si allontana per andare ad essere uno con la natura del lago dove "assecondava il canto de' piovanelli e il ritentir delle valli e il cheto moto de l'onda nigella contra le tamerici lente della riva." (I, p.149) Un lago "vago sol di passere e dardanelli e rapaci uccelli e lacustri umori. Sì vago di liquìdi che i piedi, reietta l'umana fattezza, come di tigliosa squama aveano il colorito, novo all'umana specie." (I, p.151) Mario si fonde con il lago perché "la natura non vanta animal turgore sì arbore amica e forra erbosa e tutta specie gènita in su la terra." (I, p.155)

In *Figlio della Madonna* è di nuovo il lago il rifugio di Angelino giovane e anziano.

> Solo di notte quando le pecore dormivano nel recinto, Angelino figlio della Madonna nuotava nell'acqua del lago, che gli sciaquariava, più che il corpo, l'anima. [...] Com'era bello il lago e tutto suo, di notte. La vastità di quelle acque non era un fatto di metri, né di profondità, era piccolo il lago. Era la vastità che poteva dare Dio, la libertà che poteva dare solo Dio quando guardava la potenza d'uno spico di roccia, e il vento che ci zufolava le sue serenate d'amore. Lui libero, non era stato mai, di giorno, ma di notte sempre, quando non c'erano che il lago e una pazza luna, e nessuno dei due si sognava di dargli comandi come faceva il massaro Prudenzio, pure se lo faceva mangiare tre volte al giorno per onorare l'impegno con Spitalèri. (II, p.74)

Così, lui che non è sicuro se la bestia di Spitalèri sia veramente suo padre, ma comunque da lui non ha ricevuto mai niente, decide di adottare il lago come padre autentico della sua anima: "No, non era suo padre Angelo Spitalèri. Il lago era suo padre, il lago che gli aveva fatto conoscere la libertà, che lo prendeva così com'era senza cercare somiglianze che fossero nei o capelli o zigomi." (II, p.75) È il lago la sua casa, come confessa ad Aurora: "Qui è la mia casa... qui nel lago [...] ho una casa d'acqua, tutta per me, è questa qua la mia casa, è il lago..." (II, p.80) E continuerà ad esserlo anche dopo la morte di Aurora, annegata proprio nel lago "affogata da quella stessa onda che lo aveva fatto crescere forte e libero di notte, che non gli aveva chiesto

mai di chi fosse figlio. Uccisa da quel lago che era stato il suo unico padre.” (II, p.86) Così Angelino già anziano diventa per la gente del paese quasi una leggenda, “un Aiace in panni di pescatore.” (II, pp.65-66)

Questa dimensione ideale che i due protagonisti riescono ad avere vicino al lago, questo rifugio privato e non compreso dagli altri ci parla anche di solitudine e di dolore profondo, arcaico, che solo la natura è capace in certa maniera di calmare.

Un altro elemento della natura che porta serenità a alcuni personaggi di questi racconti è la luna, la “pazza luna” come la chiama la Grasso. La luna come simbolo della notte, della oscurità, dell’altra faccia del giorno e della società, quella che permette che si compiano i miracoli di essere normali, accettati dagli altri, integrati nella società e dove, per un tempo, si può entrare in armonia con se stessi. “I notturni”, afferma Sonia Romano, “rispecchiano e amplificano per analogia o per contrasto la situazione emotiva dei personaggi. [...] La luna fa lo sfondo alle vicende più disparate, creando immagini di alta intensità lirica e simbolica. Oltre ad essere raffigurata in varie dimensioni e colori, infonde serenità, irrompe nelle inquietanti tenebre della notte, svela verità nascoste, consola.” (Romano, 2008)

Luna che svela verità nascoste, come l’impossibilità d’amore tra Aurora e Angelino perché sono fratelli ne *Il figlio della Madonna*: “Ah! Maledetta luna, che gli negava persino il dubbio col suo chiarissimo lume. Maledetta pazza luna! Nemmeno per una sola notte lo faceva sognare, sognare fino all’alba che uccide con la sua luce persino i sogni degli angeli veri.” (II, p.81) O la luna come metafora di quello che si desidera e non si trova: “Inseguiva la luna sull’acqua, la luna che zanniàva vaga per le stelle dirupi o ingravidava le nuvole di là dalla necropoli. Allungava un braccio là dove il crespo del lume sul’onda ne rifletteva il sembiante, ma la mano restava vuota, nel pugno non ci trovava nemmeno un pezzo di luna, solo un sgriccio d’acqua” (II, *Figlio della Madonna*, p. 74).

Sarà anche una notte di luna piena quando scopriremo chi è l’amante della nana cattiva Cicala (I, *L’amante di Cicala*, p.75)

> Cicala era sola –ma lo era sempre stata, la nana, solitaria come un lupo. Nessuno l’aveva invitata, al cappone a sugo, alle focacce di salsiccia. [...] Lui c’era, però. C’era, come sempre, ad aspettarla a casa. Le carezzava, segreto, i visceri corti e magri, ché Cicala gli dava la vita. Cicala era la sua stessa vita. Potea liberarsene, Cicala, di quell’amante, già da anni, col decotto d’agli o la purga de lo speziale. Ma c’era affezionata a quella muta vita che le chiedeva, solo, avanzi di minestra e il tepore scarso de’

> suoi visceri magri. Era lì, l'amante di Cicala: cinquanta centrimetri di verme solitario. (I, p.75)

In *Signorina Agatina* la luna farà evidente l'avanzata età mal nascosta dalla protagonista innamorata del giovane truffatore: "Era vecchia sotto il chiar di luna, la pelle del collo arrappàta, il corpo rizzicanàto come poteva averlo una vecchia della sua età." (II, p.188)

In altri casi è la luna quella che aiuta al protagonista, come ne I *scuti di San Nicola* che darà coraggio ad Apollonia per affrontare il tragico destino del marito: "D'improvviso, quasi snidando dai tegoli, guittò la luna, libera dalla prigionia delle nubi, e Pollonia riprese forza da quella chiarìa improvvisa e le parve di buon auspicio." (I, p.28) In *Zagara* la notte con luna farà sentire a Nicolino felice ed unico e sarà la notte con i suoi lumi che accoglierà la sua morte "era tempo di zagara, la notte era calda e il cielo scursuniàto di stelle come mai, una fuculària di stelle." (II, p.124)

Ne *Le madonne di Nicofocu* sarà solo di notte quando lui riuscirà a dipingere le sue Madonne: "Disegnava di notte Nino, solo se non c'era nessuno, tranne le stelle mercenarie di sempre e la luna a fargli lume, a consigliarlo, a elogiarlo" (II, p. 141) e sarà una notte di Natale quando morirà tra le fiamme di un enorme falò in paese. In *Manitta* è sempre la luna a garantire il potere della protagonista anche di notte: "Manitta si garantiva sempre un raggio di luna dentro la stanza, che illuminasse la manina di ferro, nel guanto nero sul comò, quel tanto d'arrizzicanargli le carni e farlo –il marito– abbrividire di spavento." (II, p.14)

## 4.2. UNA NATURA MATRIGNA

Per contrasto, saranno gli spazi chiusi –case o negozi– quelli che non serviranno da rifugio per certi personaggi, ma un luogo solo dove morire giorno dopo giorno. Sono luoghi, come rivela Sonia Romano (2008) "dove regna l'incomunicabilità, il silenzio assoluto, i cattivi rapporti, anche la morte." Sono luoghi per il conflitto e dove è praticamente ausente il dialogo, come si vede in *Regalo di Natale* dove il protagonista si trova a letto gravemente malato, con malattia che progredisce sempre, che lo fa diventare vegetale, rinchiuso senz'uscita tra le quattro pareti della sua stanza, lui che prima fu " forza istinto estro. Sensi in movimento fui, come per infiniti fotogrammi si compone la miniatura d'un gesto in un cartone animato" (II, p.200), adesso solo aspetta la morte, che venga a liberarlo da una vita da vegetale che fa infelici a quelli che gli sono attorno, specialmente la giovane moglie.

Anche in *Manitta* troviamo la sua casa che diventa una vera gabbia per suo figlio già da bambino, dove viene recluso e isolato per vita e che diventerà anche luogo di morte per la protagonista: “Poco a poco, dall’anagrafe del paese, scomparve Fortunato, il figlio d’Angiolina la cappellaia, tumulato per volontà della madre, sepolto vivo come dicevano in paese.” (p.18) Casa e morte è anche in rapporto stretto in *Un rosso bocciolo per Pasquina*.

4.3 RITRATTI FATTI DA NATURA

Molte volte sono gli odori, odori intensi, spesso sicilianianissimi, quelli che caratterizzano i personaggi meglio di una dettagliata descrizione. È la naftalina l’odore che prefigura la anziana zitella di *Signorina Agatina* o l’odore di zagara che è tutto uno con Nicolino in *Zagara:* “Se c’era notte di luna, e non faceva troppo freddo, si copriva tutto di zagara. [...] Il fiore gli entrava nelle narcici nel purtúso delle orecchie sotto la maglia di lana, gli attrantava l’anima e pensava che se c’era il paradiso, non ne era convinto del paradiso, quello ne fosse l’odore.” (II, p.111)

Odore di fiori, di tante tuberose –diecimila- per il matrimonio di Nicolina in *Un buon partito per Nicolina Gusmet*, di gelsomino nei racconti *Via col vento* e *Violette per Nerina*, ma anche di violette in questo ultimo testo: “Mazzo di violette che ogni mattina raccoglie per la figlia Nerina che sta, in terza fila al cimitero, nelle tombe a muro. E lo aspetta da lì ogni mattina”. (II, p.92)

In *Vetturina* sarà l’odor di mare quello che attraversa il racconto e chi parla del desiderio della ragazzina di trovare l’amore:

> L’odor di mare, l’umor salato de la costa, Venturina tutto lo respirò, più che poté, otto giorni dopo la vendemmia, curvata sul picciotto, nella lambretta che li portava a la costa, al mare, all’odor di conchiglie, ricci e vavalùci. Un odor disiato da Venturina, che ne fugasse l’odor di castagni pistacchi e finocchietti. [...] Il rosso crine la lasciò, dopo tre giorni, a la Taverna, tra brume scure di vespero. Il mare non lo vide Venturina. Non lo conobbe. Ne intuì, a pena, i profumi da le reti a secco nel paglericcio, ove giacque. Senza sole. Senz’onde. (I, p.57)

Ma ci sono tanti altri odori non tanto piacevoli quelli che caratterizzeranno altri personaggi della Grasso: c’è l’odore di piscio e di sporcizia ne *La bottega di Dottorino:* “il camice di tela bianca, sporco e oliato. Il sorriso lengo ne’ pochi denti, verdigni d’un traro antico e ispesso. La scialìva paglierina agli angoli della bocca.” (I, p.77) O l’olore acre della bottega delle zie che non riesce a togliersi d’adosso Angiolina in *Manitta*. Anche sono gli odori l’unica cosa che può oramai sentire il malato terminale

protagonista de *Il regalo di Natale*, gli odori della casa, della strada, odori di città e di cibo che gli ricordano che una volta anche lui era vivo. È persino l'odore peculiare di Pasquina, che si ripete lungo tutto il racconto, fa esplicito il difetto che segnerà il destino della protagonista di *Un rosso bocciolo per Pasquina*: "Un odore di capro e d'uomo, insidioso, aspro. Un odor di becco in calore, che si nidiava, in specie, nella vallea pellagrosa delle ascelle e, ovunque, tra le macchie di pelo. E Pasquina Sanguedolce pelo n'aveva tanto." (I, p.114)

Come abbiamo visto, sono molto spesso gli odori quelli che ci fanno capire il personaggio e ci fanno entrare nella sua complessità, nella sua tragedia. Sono anche gli odori che marcano i segni caratteristiche dei protagonisti o che aiutano a Silvana Grasso a farci un ritratto anche del posto dove si sviluppano le vicende narrate, non solo come fondo ma, come nel caso dei gelsomini in *Via col vento* e *Violette per Nerina*, quasi come personificazione del pervivere nel tempo di qualcosa di bello, anche se tutto intorno sia stato distrutto dal passo degli anni, come appunto il cinema su cui muri si arrampicano ancora dopo tanti anni di abbandono i gelsomini, quasi come un ricordo di quel che fu.

5. IL DESTINO IMMUTABILE DI PERSONAGGI MALEDETTI

Il destino. Parola che ci porta a un tempo passato, che ci fa venire in mente i greci e le loro tragedie di grandi eroi travolti da un destino che non si può cambiare, che ci aspetta immobile dall'inizio del tempo e che è continuamente ricordato dagli oracoli. Eppure il destino conforma anche uomini e donne della nostra epoca, niente è cambiato da allora, sembra dirci Silvana Grasso, anche lei molto attratta da questo mondo antico che conosce alla perfezione e che rivede senza dubbio intorno a lei, anche se sono passati già molti secoli da allora. Nei suoi racconti ci troviamo di continuo con il destino che ci aspetta e le diverse forme di affrontarlo: tanti personaggi non avranno il coraggio di ribellarsi, altri troveranno dentro di sé la forza di cambiare se non il destino ultimo almeno sì la faccia con cui esso si presenta. Ma comunque sia, il destino non è mai frutto dei dèi, ma degli uomini, non si tratta di un fatto solo di natura ma dell'uomo, e perciò un destino che si mostra quasi come una maledizione senza che ci sia causa ragionevole, che condanna alla morte in vita solo perché si è diverso per natura.

I personaggi della Grasso sono perciò "capaci di ispirare orrore e pietà ma al tempo stesso nobilitati dalla propria aderenza al disegno del destino." (Cucinotta, 1990. 199) Uomini e donne che si muovono in cerca di un destino che è tra la pazzia e l'incubo, tra l'istinto e la malattia, tra passioni e pregiudizi, e lei ce li mostra sempre da

soli, incapaci di comunicare con gli altri, chiusi in corpi difettuosi e ingabbiati in tradizioni e costumi arcaiche.

I protagonisti di questi venti racconti ci parlano di rassegnazione al tragico destino e alle sue leggi in una natura che a volte ne è madre e tante matrigna, ma comunque sempre in stretta relazione con loro, come se di uno solo si trattasse. Così questa 'pazza terra' della Sicilia che ci presenta la nostra narratrice è in evidente corrispondenza con i personaggi che ci presenta in questi due volumi, personaggi folli, anomali, pieni di tenerezza e di crudeltà, espressioni sempre di una natura a due facce, estrema, smisurata, senza equilibrio, sempre pazza perché non normale, non convenzionale, non uniforme, ma piena di umanità, di passione, di impulsi e di vita.

"Silvana Grasso disvela luci ed ombre di una Sicilia archetipica, celebrando un'isolanità che diviene condizione imprescindibile dell'anima, metafora della solitudine esistenziale, cifra plebea e aristocratica di una sempre più rara epifania dello spirito".[5]

BIBLIOGRAFIA

ADDAMO, S., *Vittorini e la narrativa siciliana contemporanea*, Caltanisetta-Roma, Sciascia, 1962.

AMOROSO, G., "Pazza è la luna di Silvana Grasso", in *L'invisibile quotidiano. Annotazioni sulla narrativa italiana 2006-7*, Napoli, Liguori Editore, 2009.

BENTIVOGLIO, L., "Dieci macabri racconti siciliani", in «*La repubblica, Almanacco dei libri*», sabato 28 aprile 2007.

CUCINOTTA, C., "La vigna di uve nere di Livia De Stefani", in *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, G. Maimone editore, 1990.

D'ALESSANDRIA, M., "Silvana Grasso, racconti di una Sicilia ancestrale. Segni primordiali della natura", in «Stilos», 2007.

FRANCALANZA, M., "Livia De Stefani", in AA.VV., *Novecento italiano*, Catania, Tifeo,1986.

GRASSO, S. *Nebbie di Ddraunàra*, Milano, La Tartaruga, 1993.

GRASSO, S., *Pazza è la luna*, Torino, Einaudi, 2007.

[5] Presentazione fatta da Sarah Zappulla Muscarà quando Silvana Grasso vinse il Premio letterario nazionale Nino Martoglio nel 2003.

LA MONACA, D.,“L’oltranza narrativa di Silvana Grasso”, in *Scrittrici siciliane del Novecento*, Flaccovio editore, Palermo, 2008a.

LA MONACA, D., “L’impurità narrativa di Livia De Stefani*”,* in *Scrittrici siciliane del Novecento*, Flaccovio editore, Palermo, 2008b.

MARTÍN CLAVIJO, M., “Silvana Grasso: di *ddraunàre* e lune pazze”, in BARTOLOTTA, S. (a cura di), *Storie di donne che non si arrendono*, Roma, Aracne, 2012, pp.143-167.

PUGLIA, A., “Il nuovo libro di Silvana Grasso. *Pazza è la luna*, Una scrittrice dalla forza indomita”, in «Spettacolo cultura e arte», 2007.

QUARANTA, B., “Fate luce alla luna di Sicilia”, in «La Stampa, Tuttolibri», sabato 14 aprile 2007.

ROMANO, S., *Il paesaggio nella narrativa di Silvana Grasso da Nebbie di Ddraunàra a Pazza è la luna*, Tesi di laurea, Relatore: Sarah Zappulla Muscarà, 2007-8, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Catania.

WOOD, S., “I romanzi di Silvana Grasso”, in *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, a cura di Franca Pellegrini e Elisabetta Tarantino, Leicester, Troubador Publishing, 2006.

ZAPPULLA MUSCARÀ. S. *Presentazione di Silvana Grasso al Premio letterario nazionale Nino Martoglio*. 2003.

# LA NEGAZIONE COME UNICA POSSIBILITÀ DI AFFERMAZIONE: ANNA MARIA MOZZONI

*Anna Marzio*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
Il saggio tratta dell'opera di Anna Maria Mozzoni, delle sue istanze per il diritto all'istruzione e al lavoro delle donne, inserite nel quadro dell'epoca in cui visse.
Si cerca di recuperare dell'autrice quei punti dei suoi scritti che si avvertono come "moderni" e di porre in luce un atteggiamento generale, svincolato da specifiche idee di partito, ma votato all'emancipazione della donna, all'uguaglianza, ritenuta dalla Mozzoni imprescindibile base della democrazia.

The essay deals with the work of Anna Maria Mozzoni, of her instances for the right to education and employment of women, placed in the context of the era in which she lived. It seeks to recover those points of the author in her writings that we perceive as "modern" and shed light on a general attitude, free from specific party ideas, but voted to the emancipation of women, to equality, considered by Mozzoni essential basis of democracy.

KEYWORDS
Anna Maria Mozzoni, diritto al lavoro femminile, emancipazione della donna, uguaglianza, educazione
Anna Maria Mozzoni, right to women's work, women's rights, equality, education.

> La legislazione può dessa astrarre dai principii riconosciuti della filosofia? Il diritto giuridico può egli non essere che convenzionale, epperò insubordinarsi al diritto naturale? Le leggi civili possono desse appagarsi di tutelare più o meno la proprietà e le persone, senza sollecitarsi del principio da cui parte l'umano consorzio e del fine a cui cammina? Riconosciuto ed affermato un diritto, può essa, la legge, impedirne l'esplicazione e sopprimerne l'applicazione?

In una società in cui ogni diritto di cittadinanza le era precluso in quanto donna, Anna Maria Mozzoni afferma se stessa negando la validità delle leggi che la governano, ponendosi però, in una posizione di dialogo con le istituzioni e l'opinione pubblica per argomentare le ragioni del suo rifiuto. Istituzioni i cui rappresentanti non aveva potuto votare e che suo malgrado la rappresentavano.

Il suo obbiettivo è quello di influire sulle coscienze, invitando alla riflessione, documentando, rimanendo aperta a più questioni e avendo sempre come scopo finale l'inclusione nella società della metà degli abitanti del pianeta, le donne, che da sempre ne erano escluse. Ponendo l'uguaglianza come presupposto alla formulazione di qualunque legge, ne faceva il principio basico di giustizia, senza il quale non sarebbe stato possibile un vero progresso.

Per farlo era necessario demolire con la conoscenza le varie tesi che avevano classificato il genere femminile come inetto negli affari, nella politica, nell'educazione e nel lavoro. Era necessario svelare l'ipocrisia che si celava nei vari proclami, confutarla, secondo lei, non solo per mezzo di discorsi politici e filosofici, ma anche e soprattutto con esempi tratti dalla realtà delle vita sociale. Anna Maria rivendicava così la sua libertà di esame e di giudizio: "Non mi ritengo appigliata a nessuna setta, a nessun sistema, a nessuna scuola. Non credo all'infallibilità del Papa, ma rinnegando questa, non sostituisco quella di Mazzini, né di nessun altro". (Mozzoni,1870).

IL RIFIUTO DEL CONCETTO DI DIFFERENZA INTELLETTUALE FRA I SESSI

L'entità del fenomeno dell'analfabetismo, che in Italia registrava un livello più alto rispetto agli altri paesi europei era uno dei nodi principali ai fini di una reale unificazione culturale e politica del nuovo Stato. Nel 1861 i dati Istat indicano un tasso di analfabetismo maschile del 72% e femminile dell'84% (Covato, 2001: 2).

Quale fosse il ruolo delle donne dopo il Risorgimento era tema di accesi dibattiti. L'educazione femminile fu uno dei punti salienti delle rivendicazioni delle associazioni delle donne nell'Italia da poco unificata la cui prima promotrice fu Cristina Trivulzio di Belgioioso. Tale desiderio si inseriva nell'esigenza dello stato di creare un'opinione pubblica più matura e una coscienza nazionale.

Alle ragazze fu permesso di accedere alla scuola differenziando però i programmi scolastici in base al genere. Anche se non vi era un divieto formale per le donne di accedere all'università, erano però loro negate le professioni liberali cosicché venivano piuttosto dirottate alle "scuole normali", una sorta di scuola magistrale della durata di tre anni il cui sbocco naturale era l'insegnamento. L'osservazione degli insegnamenti impartiti in queste scuole rivela i limiti di ristrettezza con cui veniva affrontata l'educazione delle future maestre. Non si formavano personalità più moderne di insegnanti perché per farlo si sarebbe dovuta mettere in discussione la concezione della donna.

Insieme alle scuole normali, diffuse con maggiore o minore intensità in tutta la penisola, erano nate, ad opera delle società mazziniane, diverse scuole professionali che avevano lo scopo di avviare le ragazze ai mestieri e alle scuole secondarie. Le "Società femminili di mutuo e soccorso" fondarono diversi di questi centri, che ebbero però vita breve e durarono solo qualche decennio. La situazione generale dell'educazione rimaneva però ancorata a vecchi schemi.

A dieci anni dall'unità d'Italia un quarto della popolazione risultava essere ancora analfabeta. Diversi fattori incidevano su questa situazione, si pensi che, di base, il neo-stato italiano non aveva le strutture sufficienti per garantire l'istruzione a tutta la penisola cosicché fu costretto ad appoggiarsi alla Chiesa che, d'altra parte, era interessata a mantenere il controllo sui processi formativi, situazione questa che portò a non pochi compromessi.

L'influsso di Rosseau, inoltre, era ancora molto presente e nelle scuole dell'ultimo '800 abbondavano manuali di comportamento e testi di carattere morale (sempre diverso per uomini e donne) piuttosto che scientifici o letterari. Lo scopo dell'educazione femminile, fin dalla tenera età, era quello di fare delle bambine future donne remissive ed obbedienti[1] (Muraro, 2008: 146).

Gli studi femminili si pensava potessero allontanare le donne dai doveri domestici e dunque erano visti con estrema diffidenza. Lo stesso tipo di atteggiamento osteggiava il profondizzarsi degli studi fra la popolazione contadina, vedendo nell'istruzione una possibilità di affrancamento dalla miseria che avrebbe allontanato i braccianti dai campi.

La Mozzoni aveva visto fallire su tutta la linea il suo tentativo di influire in favore dei diritti delle donne al momento della stesura del nuovo codice civile italiano nel 1863. Vane erano state le petizioni e gli scritti a Pisanelli allora ministro incaricato della riforma. Si era dunque resa conto che era necessario scalfire la dura roccia dei pregiudizi e degli interessi che, perorando la causa delle donne, andavano nella direzione di un vero progresso sociale. I suoi sforzi in questo senso dettero vita a diverse letture pubbliche a Milano, la videro protagonista come insegnante di filosofia morale nel liceo femminile inaugurato nel 1870 da Vincenzo de Castro e di un ciclo di conferenze in giro per l'Italia in compagnia della Torriani.

---

[1] Una circolare del 1899 a proposito dei programmi della scuola elementare dice: la cultura non svii la donna dal culto della casa e degli affetti familiari. […]. Per questa ragione, nelle scuole per ragazze gli insegnamenti saranno costituiti dalla preparazione ai futuri lavori femminili in un'attitudine di modestia, umiltá e decoro".

La Mozzoni si inserisce in questo contesto nel tentativo di svecchiare le istituzioni femminili. Si trattava soprattutto di staccare le italiane dall' "apostolato cattolico" e attuare riforme orientate al futuro lavorativo dei giovani in quanto i programmi erano talmente inadeguati che, paradossalmente, si insegnavano i rudimenti agrari in città e la letteratura in campagna. Tale discrepanza portava spesso a odiare gli insegnamenti scolatici dei quali non si trovava utilità pratica.

La Mozzoni si impegnò affinché la qualità dell'insegnamento fosse migliorata a tutti i livelli e che fosse ugualmente concepita per entrambi i sessi. A questo scopo stese un progetto pedagogico: *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto* (Mozzoni, 1866) corredato da una imponente introduzione atta a dimostrare sia l'arretratezza della scuola italiana ed Europea in genere, che a sfatare la convinzione diffusa al tempo, che la donna non fosse adatta agli studi perché inadatta al pensiero intellettuale.

Il "progetto" aveva un obiettivo pratico immediato: la creazione a Milano, per opera di una società di azionisti, di un Istituto internazionale femminile che contribuisse a "sollevare la ragione e la coscienza della donna alla cognizione dei suoi doveri e dei suoi diritti [...] come essere intelligente e progressivo verso se stessa, come associata nel civile consorzio, come cittadina nella città, come operaia nel laboratorio sociale, come sposa e come madre di famiglia, nel qual posto soltanto la sua situazione si specializza da quella del suo compagno" (Mozzoni, 1866:99).

Nella prefazione la Mozzoni dimostra possedere non solo una grande arte retorica ma anche un profondo conoscimento della storia delle donne in Italia e all'estero, presentando, praticamente per ogni stato Europeo, figure di donne illustri le cui capacità erano state in grado di influire sui cambiamenti storici, mostrando così una prospettiva europeista e cosmopolita che non lasciava da parte nemmeno le conquiste femminili in territorio statunitense.

Il *Progetto* della Mozzoni prevede l'insegnamento delle lingue, delle scienze, della geodesia, un'ora alla settimana sui diversi culti religiosi e lezioni di storia comparata sulla condizione delle donne nei vari paesi. Quest'ultima materia avrebbe dato alle donne la consapevolezza sul funzionamento delle leggi del costume e le avrebbe dunque rese capaci di diffondere "lo spirito della libertà" fin dalle classi della prima infanzia.

Insieme agli sforzi della Mozzoni e di altre emancipazioniste convivevano diversi gradi di approccio alla questione femminile: alcuni erano in grado di

riconoscerne i benefici, come ad esempio il pedagogista Aristide Gabelli[2]; altri tra i mazziniani i le socialisti, in tempi diversi, proposero il temporaneo accantonamento, i primi in nome del bene della nazione, gli altri in nome della causa operaia; vi era poi una decisa opposizione, con in testa i positivisti da una parte e i cattolici dall'altra, che asserivano la necessità di limitare l'istruzione della donna "per il suo proprio bene".

Proprio questa poliedricità di voci più o meno autorevoli giustifica la strenua difesa, da parte della Mozzoni dell'importanza dell'insegnamento della filosofia, per avere gli strumenti per confutare le istanze conservatrici che venivano spesso presentate come scientifiche. Quanta attualità nelle sue parole:

> L'indirizzo analitico giusto in se stesso e fecondo di immenso bene, non è senza pericoli, ed il carattere di relazione che acquistano le stesse idee da che si applicano ad un essere così complesso e però così relativo qual é l'uomo, fa sì che questo stesso indirizzo, che i progressi delle scienze hanno tanto accreditato, può divenire il punto di partenza di altrettanti mali, laddove il criterio filosofico non accompagni e non illumini le stesse conclusioni[3] (Pieroni Bortolotti, 1963: 93).

La mancanza di un approccio logico-filosofico all'insegnamento veniva continuamente sopperita dalla morale religiosa in forma di "precetti". Si appiccicava una morale ad uno spirito che si voleva mantenere incolto ed illogico programmaticamente, soprattutto per quel che riguarda le donne. I programmi educativi tendevano piuttosto ad eccitare sentimentalmente gli animi femminili i cui "moti scomposti dell'animo" (scomposti sì, ma manipolati dagli educatori) portavano le donne negli istituti di educazione convenzionale, ad "avere delle credenze" perché non erano state formate in maniera tale da "avere delle convinzioni[4]" (Pieroni Bortolotti, 1963: 94). Era in questa maniera che si andava sprecando ciò che l'illuminismo aveva prodotto di buono secondo la Mozzoni: "[…] che se il sodalizio naturale delle generazioni ci ha costituito eredi di una copiosaereditá, non certo felice al par di noi sarà la futura generazione, che noi avremo educata nello spregio di quelle discipline" (Pieroni Bortolotti, 1963: 95).

---

[2] "Bisogna aver assistito alle lezioni e agli esami della scuola di Milano (quella fondata dalla Mantegazza n.d.r.) per persuadersi che grande, che immensa forza si perda nel nostro paese, trascurando l'educazione della donna" (Pieroni Bortolotti, 1963: 85)

[3] A.M. Mozzoni, *Delle scienze morali considerate in ordine alla educazione della donna*.

[4] In una nota a pié pagina la Pieroni Bortolotti riporta: "A. M. Mozzoni critica le idee del Tommaseo in argomento: «vuole un corso classico approfondito negli originali greci e letini e dichiara che gli vengono i brividi addosso quando sente di soria e geografia insegnate alle fanciulle»

LA LOTTA CONTRO L'ESCLUSIONE DELLE DONNE DAL LAVORO.

L'Italia per varietà geografica e di condizioni sociali vedeva al suo interno diverse realtà agricole, lavori diversi a seconda del tipo di coltivazioni, alle quali corrispondevano diverse esigenze lavorative. Malgrado ciò si possono individuare delle caratteristiche comuni che determinano la divisione dei compiti fra i sessi.

Nelle famiglie contadine per esempio, alle donne sono assegnati tutti quei lavori che si possono svolgere all'interno dello spazio domestico o quelli considerati più leggeri come la raccolta dei frutti o il diserbamento.

La costante che si può individuare sta nell'*uso degli strumenti*: alle donne vengono affidati tutti quei compiti che non richiedono particolari attrezzi, che aumenterebbero la loro capacità di cambiare efficacemente e con meno sforzo l'elemento naturale. Una competenza questa, anche dal punto di vista artigianale, che rimane, praticamente in ogni contesto, puro appannaggio degli uomini. Questi i dati che diversi studiosi (Bravo 2001: 8) elaborano dall'inchiesta Jacini –Bertani[5] del 1882 alla quale partecipò la stessa Mozzoni.

L'attività lavorativa determina anche la rigida divisione degli spazi: all'ampiezza e varietà dello spazio maschile si contrappone la ristrettezza e l'omogeneità di quello femminile, limitato per lo più alla casa e al cortile o alle riunioni con il vicinato.
Queste distinzioni di carattere generale si diversificano a seconda dell'appartenenza geografica e sociale. È una vergogna per la famiglia dover ricorrere al lavoro femminile che era perciò considerato accidentale e marginale. Le donne che stanno a casa sono considerate più "onorate" di quelle che per necessità devono uscirne. Anche l'emigrazione era loro preclusa e rimaneva una scelta possibile solo ai mariti.

La tendenza a raggiungere una maggiore domesticità delle figure femminili è stato, fino a non molto tempo fa, un valore trans-classista.

---

[5] Fu la prima inchiesta sulla condizione dei contadini in Italia. Bertani ne fu l'ideatore e il suo scopo era quello di conoscere le condizioni di vita nelle zone rurali del paese. Mentre la Sinistra parlamentare guidata da Agostino Bertani voleva mettere in luce i problemi sociali della classe agricola, la Destra, con a capo Stefano Jacini, conte e propietario terriero era piuttosto interessata alla situazione dell'economia rurale e voleva mantenersi in un rassicurante quadro tecnico – informativo sulla "ricchezza" e sul "progresso" dell'agricoltura senza sconfinare mai nel vivo dei problemi sociali. Questo secondo aspetto era invece il principale interesse di Bertani cui stavano a cuore la situazione sociale ed igenica della popolazione con l'idea di poterla poi migliorare. Il lavoro di Bertani, e della Mozzoni con lui, passó in secndo piano e fu parcheggiato negli scaffali del Ministero senza riuscire a provocare le discussioni sperate (Murari, 2001:176).

Parallelamente il sentire comune vedeva le donne esistere solo come membri di una famiglia, in quanto non ottenevano il riconoscimento dell'esistenza individuale da parte della collettività[6].

Per quanto riguarda la realtà borghese invece, alla fine dell'800 viene rafforzandosi l'immagine maschile all'interno della famiglia facendo leva sulle figure dei grandi uomini che avevano costruito l'unità nazionale. Agli uomini viene proposto un modello di lavoratore attivo, spesso premiato dalla mobilitazione sociale. Compito della donna é quello, ancora una volta, di mantenere l'intimità famigliare senza lasciar trasparire alcuno sforzo.

La fine dell'ottocento segna anche l'aprirsi di nuove possibilità lavorative per le donne che vedono nell'industria e nel terziario opportunità concrete di inserimento lavorativo.

Si va formando la classe operaia all'interno della quale la partecipazione delle donne vede, in questa prima fase, costituirsi solo la base materiale per la loro autonomia economica senza però mettere in discussione la necessità di una separazione del lavoro: operai e operaie svolgono mansioni diverse che servono a giustificare anche una profonda differenza nelle retribuzioni. Infatti anche se le operaie maneggiano il denaro la loro realtà rimane ancora molto simile a quella delle contadine. Anche l'elaborazione politica dei partiti operai rimane quasi esclusivamente in mano agli uomini cosí come la costruzione di una "cultura operaia" che si sviluppa nei quartieri periferici delle grandi città con modalità affini a quelle delle comunità agricole: gli uomini si confrontano nei bar e nei circoli ricreativi mentre le donne riproducono nella socialità del caseggiato, i modelli della corte e della parentela contadina (Scarrafia, 2001: 45). Le inchieste di fine secolo sul lavoro delle donne e dei fanciulli rivelano inoltre la degradazione della vita in fabbrica, la sottoalimentazione, la sporcizia, la diffusione delle malattie professionali.

Vi erano poi quei lavori che si potevano considerare "neutri" attribuibili ad entrambi i sessi come quello di insegnante elementare e quelli impiegatizi. L'impiego delle donne risulta alquanto conveniente allo Stato in quanto anche in questo caso vi é fra i due sessi un'enorme differenza salariale. Alle donne era possibile insegnare solo nelle classi elementari e il loro ruolo era concepito come educativo in senso morale piuttosto che propriamente intellettuale. Le condizioni di lavoro delle maestre erano

[6] Da questa considerazione si può capire perché la Mozzoni fosse così diffidente rispetto alla possibile realizzazione della donna all'interno della famiglia. Per la Mozzoni l'idea del primato della famiglia costituiva per le donne un limite in senso conservatore perché ostacolava la loro totale integrazione nella società. (Murari, 2008: 213).

durissime e in caso di gravidanza dovevano pagare di tasca propria chi le sostituiva. Se poi erano giovani e nubili erano guardate con sospetto ed erano spesso oggetto di pesanti attenzioni, di ricatti a sfondo sessuale, da parte dei sindaci e dagli ispettori scolastici dai quali dipendevano.

La Mozzoni conosceva fin nei minimi dettagli questo quadro d'insieme che fotografa la condizione della donna rispetto ai vari lavori quí descritti. Convinta che i cambiamenti possano essere operati piú coi fatti che con i discorsi, cosciente che Proudhon, pur attaccando le donne, individua a ragione nel lavoro "il gran liberatore", Mozzoni pone il diritto al lavoro alla base di tutte le sue rivendicazioni. "Il diritto al lavoro ha per base e per ragion d'essere la facoltà, la quale, con la sua legittima pretesa d'esercizio ce ne da la coscienza" (Mozzoni, 1975: 22) così come il diritto all'istruzione.

Il riconoscere queste facoltà nella donna é compito dei legislatori che devono lasciar da parte tutte quelle dottrine che attraverso "uno sterminio di classificazioni[7]" hanno "gettato la donna nel fango". La Mozzoni, dichiaratasi contraria a qualunque dispotismo, vuole "[…] provare che ogni unitá umana ha in sé dalla natura [ …] la base di ogni diritto per il compimento di ogni dovere" e qualunque "limitazione, rappresentanza o tutela[…] oltre la vera natura delle cose" è un "attentato mostruoso alla base di ogni diritto" anche perchè "non si lotta mai con vantaggio contro la natura e le sue leggi morali" Giudicare la donna teorizzandone le caratteristiche guardando il suo agire nella società coeva, sarebbe come voler "giudicare il castoro sull'imbecillità che mostra allo stato domestico […] mentre nello stato di libertà esso è il quadruplo più intelligente". (Mozzoni, 1975:22).

Secondo la pensatrice, la capacitá di lavoro delle donne non solo si dimostra dalla grande occupazione femminile nelle fabbriche ma, spostandosi di contesto sociale, si vede come, in quelle che vengono comunemente definite "nazioni barbariche", sono le donne ad essere gravate di tutte le fatiche. Per cui ribadisce non essere leggi naturali, ma "criteri preconcetti" quelli che negano la pari dignità del lavoro maschile e femminile.

---

[7] Tra gli altri cita Michelet "Leggo Michelet ed attraverso torrenti di poesia e di sentimento, in un impeto d'amore per la donna egli la vede *fatta dall'uomo e per l'uomo*. Dolente di vederla sofferente e malata (la donna di Michelet è sempre malata), egli vede la necessità di isolarla, custodirla, di medicarla. Bambina non conoscerà altro che le sue poppattole; maritata, non vedrà che il marito ed i figli; vedova, gl'infermi e gli orfanelli. E di coltura? Non se ne parla. Il sapere la invecchia. E di lavoro? Nessuno. Si romperebbe tutta." (Mozzoni, 1975: 27).

La sottovalutazione del lavoro della donna ha portato alla conseguente deprezzazione del suo salario, adducendo inoltre, come ulteriore giustificazione la disparitá di bisogni di uomo e donna e considerando questi ultimi inferiori. A questo proposito la Mozzoni lucidamente osserva, contro il generale silenzio dei suoi tempi, che "il lavoro deve essere retribuito in ragione del suo intrinseco valore e non già in vista di un maggior o minor bisogno dell'operaio." (Mozzoni, 1975: 35).

Il lavoro non rimane un valore isolato, ma un corollario nella ricerca dell'uguaglianza. La Mozzoni ha infatti ben presente il pericolo rappresentato dal considerare "la questione economica", in qualche misura, sufficente nella lotta per l'emancipazione femminile e piú tardi si ritroverà a scontrarsi su questo punto con gli stessi socialisti con i quali pure condivideva molteplici ideali: "[…] Che l'operaia possa divenire, e sia per divenire valida alleata del movimento operaio moderno, nessun dubbio, neppur l'ombra di un dubbio! Quello […] che credo assolutamente erroneo è […] che la questione della donna sia *esclusivamente* economica e che vada risolta da sé con la risoluzione di quella." Una volta giunti alla condizione ottimale per i lavoratori (giornata di otto ore o meno, equitá degli stipendi, proprietà delle macchine) "[…] Che ne avverrà nei rispetti della condizione della donna?" si interroga la Mozzoni. E ipotizza che a quel punto il marito dirà alla moglie "[…] Stattene in casa, riposa e accudisci ai comodi interni della famiglia" mentre egli avrà tempo per studiare e ricrearsi.

Se alla donna si sarà insegnato ad apprezzare solo la questione economica e non quella "della dignità, della libertà, della moralità, dell'indipendenza della legittima influenza nella famiglia e nella società" quella donna penserá che "quel ragionamento non fa una grinza e darà la sua adesione".

"Ridivenuta ella non un valore, è una parassita. […] Chi le affiderà più un mando politico, giuridico o amministrativo? Come potrà ella rimuovere da sé quella oltraggiosa taccia d'imbecillità sotto la quale socombe dalla remota tradizione romana?" La Mozzoni comprende che la donna ha per la prima volta l'occasione di far parte della vita sociale per mezzo del lavoro. Lavoro che le dà anche una forza economica in quanto massa produttiva. Pur cosciente dell'insufficenza di tale condizione, si rende conto che é altresí necessario non retrocedere dalla posizione conquistata perché unico appiglio a qualunque futura rivendicazione.

> Ho bisogno quindi di dirvi, o lavoratrici, che, se associandovi come tali, nella battaglia coi vostri compagni, voi obbedite alla stessa legge cui essi obbediscono, e lo fate con maggiore ragione perchè lo sfruttamento che

> si fa delle vostre membra delicate è ancor più intenso: avete per dappiù il diritto, il dovere, in nome della dignità e libertà umana, di ribellarvi contro le tante diminuzioni della vostra libertà giuridica, sociale e domestica, di cui tutte le passate e presenti civiltà furono così feconde per la donna? Io lo so, che, purtroppo, se lo sfruttamento che si fa dell'uomo nel presente regime capitalistico è enorme, quello che si fa di voi è doloroso, è iniquo e commuove profondamente a pietà e indignazione. Tuttavia, non lasciate il vostro posto di lavoratrici, respingete ogni legge inopportunamente o ipocriticamente protettrice. Siete già troppo tutelate, protette, custodite, difese. Tutta questa paternità e maternità che vi si impone non richiesta, che vuole ad ogni costo esercitare intorno a voi e sopra di voi un protettorato in ogni ordine, atto, fatto e momento della vostra vita; che ha, volta a volta, per delegati e rappresentanti il padre, il marito, il confessore, il magistrato, il poliziotto, la scuola; che v'inculca la fede, il rispetto, il timore, il riserbo, l'umiltà, la passività, l'affetto *virtuoso* alle pareti della vostra casa, anche quando è una tana, tutti in una volta li effetti concentrici e negativi che annichiliscono e polverizzano la dignità e la personalità umana; tutto questo insieme opprimente, asfissiante, ammollente, deleterio è quello appunto che costituisce la vostra eterna servitú (Mozzoni, 1975: 105).

La questione delle leggi di tutela sul lavoro delle donne furono occasione di scontro anche con Anna Kuliscioff, polemica che prese vita nelle pagine del giornale socialista "Avanti!". La Kuliscioff smentisce il rischio di licenziamento delle proletarie che era la maggior preoccupazione della Mozzoni: "Dopo il Factory-act" scrive la Kuliscioff "in Inghilterra, dal 1850 al 1875, nell'industria tessile (la prima industria protetta come già avvertii), le donne, da 204.466 aumentarono a 506.949"; in Italia, poi, il numero delle donne operaie era così elevato da dissuadere, secondo lei, gli industriali dall' attuare un licenziamento di massa, poiché essi, una volta rimasti senza operaie, avrebbero dovuto cercare altra manodopera che sarebbe inevitabilmente risultata più dispendiosa.

La Kuliscioff sottolinea, inoltre, come l'aumento dei salari e la diminuzione delle ore di lavoro al giorno portino ad una miglior condizione della donna all'interno dell'industria e, conseguentemente, ad un maggior rendimento ed a più possibilità di "allearsi al proletariato maschile per combattere insieme sul terreno della lotta di classe economica": senza la diminuzione delle ore lavorative e l'aumento dei salari, il proletariato italiano "non potrà mai liberarsi dalla profonda miseria che lo affligge, né cessare di essere un proletariato di cenciosi".

La dimostrazione che la percezione della Mozzoni sulla pericolositá di tali tutele divenne evidente con la loro messa in pratica. A partire dall'inizio del Novecento, le

leggi di tutela invertirono il processo di femminilizzazione dell'industria tessile e scoraggiarono l'assunzione di donne nell'industria pesante, anche negli ambiti in cui la meccanizzazione eliminava lo sforzo fisico. (A. Pescarolo, 2001: 168).

La polemica con la Kuliscioff segnava anche un profondo distacco da un partito che la Mozzoni avvertiva sempre piú distante dalla questione femminile: "[…] le questioni di pura umanità e giustizia […] a grande e troppo onore dei socialisti si è convenuto di chiamare oggi sociali" (Mozzoni, 1899: 2).

La conoscenza della situazione le serve da punto di partenza per la ricerca di soluzioni possibili, con una libertá di pensiero che le viene dalla sua strenua difesa della condizione femminle al di là di qualunque bandiera di partito. Il suo scopo é quello di dare inizio a un cammino da percorrere, consapevole che probabilmente non potrà vederne i frutti. La Mozzoni riconosce nell'inaccessibilitá al lavoro per le donne aristocratiche e nell'impossibilitá di uscire dalle rigide regole familiari per le operaie un elemento comune: l'impossibilitá di realizzazione delle donne in entrambi le classi sociali.

> Tutti gli uomini riparano il corpo e lo alimentano, ma non tutti allo stesso modo. Il povero dà al soddisfacimento di questi bisogni pochi minuti e poche cose. I mezzi per procurarsi questo soddisfacimento assorbono tutte le sue giornate. L'uomo e la donna di quella classe sono strettamente parificati. Le cure domestiche non trattengono la donna dall'essere tutto il giorno ben lungi dalla casa in un opificio qualunque.
> La donna che si reputa abbastanza preoccupata delle cure famigliari é già discretamente agiata (Mozzoni, 1975: 42)
>
> Piú ascendiamo verso le alte sfere sociali, piú si complicano le esigenze della vita civile, ma crescono colle esigenze i mezzi per soddisfarle, finchè giungiamo a vedere la donna aristocratica sciupare la vita nell'inanitá en ella noia, non trovando alla naturale attività impiego possibile. […] Sintetizzando, in tutta la scala sociale, in regola generale, la donna é occupata al par dell'uomo e dove no, lo è meno; e questo è lo stato vero delle cose per chiunque degni porvi mente, secché l'esclusione della donna da una professione qualunque, per riguardo alle cure domestiche, è più speciosa iperbole che non esatta apprezziazione delle cose[8] (Mozzoni, 1975: 42).

E in senso estremamente moderno ed utopico, con in mente la lezione di Fourier, propone l'associazionismo delle donne operaie su vasta scala come possibile soluzione al problema del lavoro femminile, in quanto come riconosce anche Bebel "Le donne

---

[8] *La donna in faccia al progetto del nuovo codice civile italiano* é il testo recopilato dalla Pieroni Bortolotti nel libro citato, testo pubblicato per la prima volta nel 1865.

non possono illudersi che l'uomo le aiuti a uscire dalla loro condizione, nel modo stesso che gli operai hanno a sperar poco dalla borghesia" (Pieroni Bortolotti, 1975: 187).

A redimere la donna dalla tirannide di questo ingiusto costume, non v'ha che l'associazione organizzata su larga scala. Vuolsi perciò tentare ogni mezzo a persuadere alla donna del popolo, che l'associazione è moltiplicazione indefinita di potenza, ma che, ad esser feconda in risultati, non deve arrestarsi ad un mutuo soccorso, ma devono le contribuzioni delle associate costituire un fondo da convertirsi in materia prima. Questa, lavorata poi dalle associate colla massima perfezione, sarebbe esposta alla vendita con prezzi piú rilevati dei comuni. Ciascun membro sarebbe retribuito dalla società secondo il suo lavoro, e dedotte le spese d'acquisto della materia prima, si procederebbe ad epoche periodiche ad un'equa distribuzione degli utili. È però necessario, che l'associazione si estenda siffattamente in ogni città e provincia che sia impossibile al compratore il provvedersi quei dati generi altrove che nel magazzino della società. Senza di ciò l'emancipazione industriale della donna operaia resta affatto raccomandata al sentimento d'equità e di giustizia dell'uomo, e che cosa sia in diritto d'aspettarsene ella già sa, volgendo uno sguardo sulla condizione sua in tutti i secoli (Mozzoni, 1975:35).

Per quanto ci possano suonare irraggiungibili le sue proposte associazioniste dobbiamo riconoscerne l'eco in movimenti a noi piú vicini. Associazionismo, preoccupazione per i diritti umani come premessa a qualunque scelta economica, la neccessitá di un sguardo cosmopolita e con progetti a lungo termine, verso un futuro non inmediato, tutte istanze queste che ritroviamo oggi a contrastare un sistema che detta le sue regole solo in base all'economia e vuol dimenticare la democrazia.

Mazziniana, seppe però cogliere quanto fosse limitante la visione del ruolo familiare proposto da Mazzini. Da Fourierereditó una visione che amplifiava, attraverso l'associazionismo e i diversi modelli sociali da lui proposti, le possibilità di costruzione di una nuova realtá, mediandone gli eccessi. Colse i punti di forza dei socialisti, ma senza cadere mai nelle ipocrisie di cui furono colpevoli. Mantenne nei confronti della religione un atteggiamento laico, autonomo, riconoscendo il fondo di pericoloso indottrinamento in ogni credo, senza mai eliminarne peró la componente intima, individuale.

Anna Maria Mozzoni puó essere considerata un "classico" nella misura in cui riconosciamo nel suo messaggio una sensibilitá che sentiamo ancora attuale.

È un classico per lo stesso motivo per cui non si riescono mai ad incasellare quegli autori che, come lei, sia nella letteratura che nelle arti e perfino nelle scienze, pur avendo tratto vantaggio dalle correnti di pensiero della loro epoca, hanno saputo rielaborarle in forma originale.

L'opera di costoro è così diversa che spesso parla, più contestualizzata, più pienamente a quei loro prossimi che hanno la fortuna di vivere in uno dei tanti futuri possibili, in una condizione di progresso al cui avvento hanno contribuito proprio quegli autori, come i diversi stadi embrionali di un'idea.

BIBLIOGRAFIA

Bravo A., *Madri fra oppressione ed emancipazione* in *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza Editori, Bari 2001.

Mozzoni A. M., *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto*, Tipografia Internazionale, Milano 1866.

Mozzoni A. M., *La liberazione della donna*, 1864 riedizione di Franca PIERONI BORTOLOTTI, Gabriele Marzotta Editore, Milano 1975.

Mozzoni A. M., *Il ministero dei poveri*, «Rivista di critica del socialismo», 1 aprile 1899

Mozzoni A. M., *Lettera a E. Fazio*, in «La donna», 31 luglio 1870.

Murari, S., *L'idea piú avanzata del secolo. Anna Maria Mozzoni e il femminismo italiano,* Aracne, Roma 2008

Parca, G., *L'avventurosa storia del femminismo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1976.

Pelaja M., *Il cambiamento dei comportamenti sessuali* in *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza Editori, Bari 2001.

Pescarolo A., *Il lavoro e le risorse delle donne* in *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza Editori, Bari 2001.

Pieroni Bortolotti F., *Alle origini del movimento femminile in Italia. 1848-1892*, Einaudi Editore, Torino 1963.

Scarraffia L., *Essere uomo, essere donna* in *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza Editori, Bari 2001.

Scaramuzza E. *Politica e amicizia. Relazioni confliti e differenze di genere (1860-1915)*, Franco Angeli, Milano 2010.

SITI WEB CONSULTATI

Covato, Carmela, "Maestre d'Italia. Uno sguardo sull'età liberale". Internet 05-06-2013. http://www.storiadelledonne.it/images/pdf/rivista/2012/covato2012.pdf

Kuliscioff, A., "In nome della libertà della donna. «Laissez faire, laissez passer!", in «Avanti!», 19 marzo 1898, Internet 25-07-2013.

http://www.laterza.it/scuola/conoscenze/brano.asp?codice=100000019&pag=2 10/08/2013)

Mozzoni A. M., "Lettera al Direttore", in «Avanti!» 8 marzo 1898. Internet 10/08/2013 http://www.laterza.it/scuola/conoscenze/brano.asp?codice=100000019&pag=2)

Mozzoni A. M., "La liberazione della donna", Internet 07-6-2013. http://it.wikisource.org/wiki/La_liberazione_della_donna/XII

# AUSENCIAS Y PRESENCIAS EN EL RECUERDO EPIGRÁFICO LITERARIO DEL CEMENTERIO JUDÍO TOLEDANO BAJOMEDIEVAL

*Isabel Mata López*

*Universidad de Salamanca*

ABSTRACTS

De las setenta y seis inscripciones funerarias hispanohebreas del cementerio judío de Toledo, enmarcadas principalmente en los siglos XIII y XI[1], transcritas posteriormente por un copista anónimo medieval antes de su desaparición material varios siglos después, tan sólo ocho corresponden a mujeres. El presente artículo analiza brevemente, a través del recorrido de todas sus ediciones, la representación femenina teniendo en cuenta el resto del contexto epigráfico en el que se inserta y reflexiona acerca del contenido que traslucen los tejidos literarios de las inscripciones dedicadas tanto a mujeres como a hombres conspicuos cuyos apellidos representan la comunidad judía toledana bajomedieval.

In the Renaissance were transcribed by an anonymous copyist, before their physical disappearance, seventy-six funerary inscriptions of the Spanish-Jewish community in the Jewish Cemetery of Toledo. Only eight of them were dedicated to women. This article analyzes the representation of women considering the rest of epigraphic context and also raises the issue of the content of the tombstone literature dedicated to both women and men whose surnames were prominent representation of the Jewish community of Toledo in the Middle Ages.

KEYWORDS

Inscripciones funerarias, comunidad hispanohebrea medieval.

Tombstones, Spanish-Jewish community, Middle Ages.

## 1.-INTRODUCCIÓN

La enorme capacidad que posee el lenguaje para la transmisión de información, para fijar el sentido que porta en la memoria y para emocionar valiéndose de distintos recursos entre los que se cuentan los estilístico-literarios, la convierte en un vehículo perfecto para alcanzar tales fines. En el caso de las inscripciones sepulcrales se unen dos realidades fundamentales: la sepultura como manifestación antropológica y su estela funeraria como manifestación sociocultural y artística que revela una característica fundamentalmente discursiva y una finalidad claramente comunicativa[2]. La presencia

[1] Una única inscripción data de 1415 y, por tanto, excedería el marco temporal señalado.

[2] Fernando Lázaro Carreter en su artículo dedicado al análisis de la literatura como fenómeno comunicativo haciéndose eco de teóricos como Richards, Dewey o Morris destaca la importancia de aceptar el hecho literario como fenómeno comunicativo y la consideración de la obra literaria como signo inscribiéndola así en el campo de la semiótica y de los actos de comunicación. Continúa afirmando que la

reiterativa de ciertas expresiones y estructuras léxicas, cuyo significado evidencia uno de los papeles fundamentales de las setenta y seis inscripciones funerarias que −transcritas anónimamente un siglo o dos más tarde de su creación original− constituyen la base de la presente reflexión, explicita dicha intención fundamental memorativa. La estela funeraria posibilita la reconstrucción de la imagen del individuo recordado así como de la comunidad a la que este pertenecía; su evocación y el recuerdo son adheridos a la manifestación textual epigráfica. La expresión del recuerdo epigráfico literario constituye, por un lado, un canal de transmisión; y, por otro lado, una vía de acceso a un proceso de conocimiento que favorece la reconstrucción de ciertos aspectos representativos de la identidad sociocultural y de la contextura ética y moral de las comunidades en las que ha sido producida.

## 2.-RECORRIDO Y EDICIONES DEL CORPUS EPIGRÁFICO.

### 2.1.-Siglos XV-XIX

En 1841 Šĕmu'el David Luzzatto (*ŠaDaL* Trieste 1860-Padua1865), poeta judío y *Catedrático* del *Colegium Rabinicum* de Padua, publica en Praga un libro en hebreo titulado *Abnē zikārôn* 'Piedras de memoria'. En la portada de la edición aparecen las siguientes palabras explicativas de parte del contenido de la obra[3]:

> "*Abnē zikārôn* 'Piedras de memoria'": son setenta y seis estelas que fueron grabadas sobre las sepulturas de los rabinos y de los notables que hubo en la ciudad de *Tuleytulah*[4], [que] (…) alguien copió de las originales y las añadió a un libro que ha permanecido hasta hoy en escritura manuscrita//y ahora *ha-Šēm*[5] ha despertado el espíritu del honorable caballero con prurito del bien y del éxito, el sabio Yosef Almanzi. [Este] las copió del libro −el recordado sea ensalzado– y he aquí que han salido editadas con algunas observaciones[6] (Luzzatto-Almanzi, 1841:1).

---

obra literaria «es un sistema significante y un mensaje» analizable, por tanto, desde el punto de vista de la semiología e investigable desde el punto de vista de la teoría de la comunicación (Lázaro, 1999: 154-157).

[3] El ejemplar se halla estructurado en varias partes; además de las inscripciones funerarias epigráficas hebreas, contiene dos escritos principales más: el *Pērûš ḥēṣî Mikah* '*Comentario parcial a Miqueas*', unas explicaciones realizadas por Yosef Pardo sobre el libro bíblico de *Miqueas* y *Qînîm wā-hégeh wāhî 'Endechas y gemido[s] y ay[es]'* (Ez 2,10) unas elegías del erudito poeta y bibliófilo, Yosef Almanzi, dedicadas a la memoria de ese mismo autor anterior, Yosef Pardo.

[4] Nombre árabe que designa la ciudad de Toledo.

[5] *Ha-Šēm* 'el Nombre' es uno de los apelativos con los que se sustituye el *tetragrámaton* divino "Yhwh".

[6] La traducción de todos los fragmentos del presente artículo responden a una traducción propia que busca, conscientemente, ser literal y respetar al máximo la pureza de la lengua original; la puntuación (entrecomillados complejos y simple, repartición de puntos, comas, punto y coma, etc.) difiere de la original.

La obra presenta, pues, la edición de setenta y seis lápidas conmemorativas de hombres, jóvenes y mujeres del cementerio judío toledano que, habiendo sido transcritas directamente de las estelas originales y, en su gran mayoría, brevemente tituladas por un copista anónimo alrededor de los siglos XV y XVI, son agregadas al final de un manuscrito mediante una presentación cuyo texto hebreo presenta caracteres en escritura raší[7]:

> Poquísimas de las estelas que [tratan] sobre los sabios, los notables y los prominentes se hallaban// escritas en el *Bēt-Ḥayyîm*[8] de *Tuleytulah*[9] −la ciudad alabada desde antiguo− y fueron colectadas como [una] recolección de espigas en el *Valle de Refa'im*[10] y leí estupefacto "piedras de memoria, para que sepa la generación venidera" las estelas sepulcrales de los rabinos" (Luzzatto-Almanzi, 1841:5).

Disimuladas dentro del manuscrito recorren un largo periplo de siglos hasta que el filósofo astrofísico y matemático turinés, Tommaso Valperga-Caluso (1737-1815) dona dicho manuscrito junto a otras diez obras más a la Biblioteca Real de Turín en 1809. Es en la biblioteca turinesa donde el erudito literato judío paduano, Yosef Almanzi (1801-1860), amante curioso de la expresión literaria y conocido por su labor de transcripción, las descubre y se dedica a copiar de nuevo las setenta y seis inscripciones epigráficas realizando una serie de observaciones históricas, epigráficas y filológicas y entregando su labor al también erudito italiano mencionado, Šĕmu'el David Luzzatto. Ello permite a este último la revisión, corrección, adición de notas, numeración, separación de versos y, finalmente, su impresión del siglo XIX. Ninguno de los dos vivirá lo suficiente para saber que, gracias a su labor, los textos epigráficos serían librados de una irreparable pérdida, pues en 1904, la Biblioteca se incendiaría destruyendo un elevado número de ejemplares y más de la mitad de los manuscritos que albergaba y entre los cuales se encontraba el manuscrito original. Ya en el siglo XX se producirán tres principales nuevas ediciones fundamentadas en la publicación de Luzatto.

---

[7] Un tipo de escritura manuscrita semicursiva sefardí del siglo XV que difiere en la grafía de la hebrea cuadrática de imprenta y que recibe el nombre del acróstico del reconocido Rabbí Šĕlomoh ben Yiṣḥaq (RaŠÍ Troyes 1040-1105) por haber sido utilizada para diferenciar los comentarios de dicho rabino del cuerpo de los textos rabínicos talmúdicos.
[8] Lit.: 'Casa de Vida', e.d., el cementerio.
[9] Cf. *supra* nota 4 p. 2.
[10] Cf. Is 17,5.: "será como el que recoge espigas en el valle de *Refaim*". La localización señalada pertenece a la geografía israelita bíblica y es conocida por ser un lugar muy fructífero. El copista anónimo medieval establece una preciosa comparación con la colección de estelas funerarias que iba encontrando en el cementerio judío de Toledo.

2.2.- Siglo XX

El prolífico hebraísta y bibliotecario Moïse Schwab (París 1839–1918) reedita en Paris en 1907 las setenta y seis inscripciones, junto a otros hallazgos epigráficos hispánicos no funerarios, con traducción francesa *Rapport sur les inscriptions hebraïques de l´Espagne*[11]. Tras contextualizarlas brevemente en su marco temporal y geográfico: la ciudad de Toledo en los siglos XII y XIV y, achacándolo a la condición "más de lingüista que de historiador" del editor italiano, adopta cierto tono crítico acerca del orden de Luzzatto por haber mantenido el del copista medieval que, a su entender, "era un hebraísta mediocre". El orden del transcriptor anónimo, en opinión de Schwab y de todos los editores posteriores que imitarán su actuación, no atendía a criterio alguno "ni cronológico, ni genealógico ni alfabético" por lo que decide cambiarlo y hacerlo según la cronología (Schwab, 1910:153). Cabe señalar que, de manera similar a la reiteración de los principales editores al dedicar algunas palabras al recorrido histórico de la copia de los manuscritos recogiendo el proceso de transmisión de manera resumida (Luzzatto 1841:3-4; Schwab, 1910:153; Bermejo, 1935:9,12; Cantera-Millás, 1956:36-37), el tono crítico acerca de la disposición lapidaria y de la falta de rigor y de exactitud en la copia manuscrita del transcriptor anónimo medieval se mantendrá como una constante general en las ediciones posteriores; incluso puede leerse en algunas afirmaciones de investigadores actuales:

> En el caso de Toledo, la transcripción de algunos epitafios, junto con las breves notas que la acompañan, realizada en el siglo XVI, tampoco permite conocer si en este cementerio existían concentraciones de miembros de una misma familia en un mismo sector. El copista transcribió los textos al azar sin seguir un determinado orden" (Casanovas, 1993: 294-295).

En definitiva, Schwab lleva a cabo una labor de nueva revisión de los textos con su correspondiente acompañamiento de observaciones históricas y filológicas, destacando su importancia literaria y sin olvidarse de realizar algunas calas en las cuestiones genealógicas de los apellidos pertenecientes a los grandes personajes homenajeados en las inscripciones funerarias.

Ramón Bermejo-Mesa centrará su publicación de 1935, *Edición y traducción castellanas de veinticinco inscripciones sepulcrales hebraicas, pertenecientes al cementerio judío de Toledo (Siglos XIII al XIV),* en veinticinco de las setenta y seis

[11] Tres años más tarde, en 1910, se reproducirá también en el Boletín de la Real Academia de la Historia, nº LVII, que es la edición aquí manejada.

inscripciones manifestando la necesidad de un mayor número de estudios que presten mayor atención al todavía no suficientemente reconocido ámbito de la Epigrafía Hispano-hebrea; ampliando, respecto a la anterior edición, sus apuntes históricos que incluyen las hipótesis acerca de la localización de la necrópolis judía toledana y seleccionando seis familias de entre los apellidos constatados en las estelas (Bermejo, 1935:31-49)[12]; además de la traducción castellana, ofrece la vocalización de los poemas epigráficos e introduce algunos aspectos literarios en su estudio. En su introducción recoge un apartado a las características generales de las inscripciones entre cuyas afirmaciones consta:

> (…)Así, estudiando de esta manera estos epitafios, fórmase uno, mejor casi por ningún otro testimonio histórico, una idea exacta de la profesión y contextura moral de este pueblo; pues por necesidad venimos a concluir admitiendo que las virtudes, que más merecían su admiración, estribaban en aquellas cualidades que integraran la más alta moralidad y más profunda justicia, a saber: la inteligencia, la sabiduría, el claro entendimiento, la erudición, la rectitud, la piedad, la mayor nobleza de espíritu, la hidalguía de corazón el anhelo por la libertad, la generosidad, la modestia, la completa consciencia del deber, el amor para con los demás, la inquebrantable creencia en el poder de la Justicia y la absoluta fe en el triunfo de la Verdad.// Todas las lápidas, algunas de ellas única fuente que se posee sobre la personalidad del difunto, constituyen, tanto por su prestancia intrínseca como por su briosa exposición, un hermoso monumento a la memoria de estos prohombres, a quienes son atribuidas tantas virtudes y preciadas cualidades, lo mismo en su vida particular que en su obra pública (Bermejo, 1935:15).

Bermejo reserva el final del mencionado apartado para hablar de las dos estelas dedicadas a mujeres:

> (…) Al leer estos dos epitafios, en que una admiración tan sincera se tributa al mismo tiempo con muy sentida veneración al ejemplo dado por las vidas de estas dos nobles matronas de Israel, acude instintivamente a nuestro oído la cadencia tan delicada y tierna del oráculo que al Rey Lemuel enseñara con efusión de madre la suya misma, retratándole, para instigar su sano deseo, el tipo de mujer de acendrada virtud "cuyo valor, como dice el texto, supera en mucho a los rubíes"; y creemos ver en estas frases, que hilvanó el recto pensar del anónimo, la tradición observada por el pueblo hebreo, perpetuando continuadamente en tipos de su diaria convivencias, aquellos rasgos que nimbaron con coronas de heroísmo a tantas de sus humildes mujeres, justamente glorificadas en los textos

[12] Aunque entre sus veinticinco estelas funerarias traducidas de las setenta y seis se encuentra algún otro personaje conspicuo no perteneciente a las seis familias –que incluye a dos de las ocho mujeres en total del corpus manuscrito copiado–, la mayoría sí coincide con los seis apellidos seleccionados: Šošan, Alfaḵar, Abulafia, ’Ašer, Naḥmíaš y al-Naqawa.

> bíblicos; y cuyas virtudes nadie supo cantar con mayor realismo que el excelso Salomón: −léase sobre todo el capítulo 31 de sus "Proverbia", para sentir en él la impresión de ese cuadro de vida familiar e íntima, en que con tan inspirado verismo vemos moverse a la mujer del hogar en el tráfago de sus quehaceres: impresión de realidad, que se une a la muy alada de supervivencia detrás de esta vida, para merecer el último galardón reservado al temor de Dios y a la compensación de las propias obras: final del capítulo citado, que por su forma sentenciosa y de máxima coincide para mayor detalle con los que nuestro epigrafista pusiera también a los túmulos que describimos (…)(Bermejo, 1935:19-20).

La exhaustiva edición de Cantera y Millás recopila cuantas inscripciones hispanohebreas −sepulcrales y no sepulcrales− se hallan hasta el momento de su publicación en 1956, cuyo número asciende a 295, y abarca el extenso marco geográfico nacional de los antiguos reinos de León y Castilla y de Aragón y Navarra así como el amplio marco temporal desde el siglo VI hasta el siglo XVII[13]. Cuando recoge, ya en particular, las setenta y seis inscripciones toledanas aquí estudiadas, sigue el criterio cronológico inscripcional propuesto por Schwab y recoge sus comentarios y los de Bermejo sobre apellidos y genealogías e, igualmente, destaca la importancia histórica y literaria que puede apreciarse en ellas:

> Como, además, las figuras judías exaltadas en muchas de tales inscripciones de Toledo son personas que por su mérito literario o su representación histórica –ya judía, ya nacional o internacional inclusive− poseen indudable significación, el relieve de tales epitafios resulta excepcional desde este punto de vista, así como supone singular contribución histórica en cuanto a reflejo de las altas calidades que ornaban aquella aljama hebrea y para valorar el lustre y los quilates de virtud y ciencia, inteligencia y piedad, nobleza e ilustración de aquellas linajudas familias hebreas, cuyos representantes más destacados –incluso ilustres figuras femeninas−han quedado inmortalizados en estas poéticas y laudatorias lápidas de Toledo, meca y emporio cultural de las juderías del mundo del medievo y Corona de Israel, cual la apellidaban los rabinos (Cantera-Millás, 1956:40).

### 2.3.-Siglo XXI

La última edición, que se conozca hasta el momento, del corpus epigráfico literario de las setenta y seis inscripciones sepulcrales toledanas con su correspondiente estudio histórico y literario, centrado en algunos de los aspectos aquí destacados y otros propiamente funerarios relativos a la concepción sobre la muerte, forma parte de una

[13] El estudio también incluye algunas inscripciones judías que se hallaban en griego y latín (nº283-291) e, incluso, tres apócrifas (nº292-295).

tesis doctoral de la Universidad de Salamanca dirigida por la Dra. Mª Fuencisla García Casar que verá la luz en un breve margen de tiempo.

3.-DESCRIPCIÓN SUCINTA DEL CORPUS SETENTA Y SEIS INSCRIPCIONES FUNERARIAS DEL CEMENTERIO JUDÍO DE TOLEDO

Tras haber recorrido brevemente el recorrido del corpus epigráfico funerario mediante las sucesivas etapas de trasmisión y antes de llegar a las conclusiones finales, es preciso recurrir a cierta información que ofrecen las estelas funerarias y, especialmente, los títulos que el anónimo copista les dedica. Para ello, es ofrecida de manera breve a continuación una relación que, manteniendo su numeración delante, trata de tener en cuenta el orden dado por su primer editor en la medida de lo posible[14] y ofrece información sobre los nombres, fechas, número de versos, si la estela aparece incompleta o en su soporte original, algún detalle biográfico del personaje, título del copista entrecomillado y, en el caso de las ocho estelas funerarias dedicadas a mujeres, las ediciones anteriores[15].

FAMILIA HA-LEVI-'ABULAFIA' (15 miembros)

- Sitbona bat[16] Yĕhudah ben Petaḥyah ben[17] Saḥwan (1349 –25vs.– soporte material original): mujer fallecida en la peste y esposa del prominente R. Me'ir ha-Levi ben R. Yiṣḥaq ha-Levi; «Sobre la piedra de cabecera está escrito esto sobre esta mujer»[18] Ediciones: L(1),5-6; F. Fita, *Siete inscripciones hebreas de Toledo. Estudio*

[14] Todos los nombres son agrupados primordialmente según la cognación, y, en caso de que se halle constatado una única vez el apellido, de manera aislada después de las familias; debido a ello el orden del copista que coincide con el de su primer editor se ha visto alterado.

[15] En aras de mayor concisión, las principales ediciones se presentan en siglas el nombre: "L" para Luzzatto; "S" para Schwab; "B" para Bermejo y "C/M" para Cantera y Millás; entre paréntesis la numeración dada por ellos y las correspondientes páginas en las que pueden encontrarse. En aquella ocasión de que la estela funeraria tenga más ediciones adicionales, estas son señaladas en orden cronológico aunque sin incluirlas en la bibliografía final.

[16] Sustantivo femenino singular en estado genitivo cuyo significado es 'hija de'.

[17] Sustantivo masculino singular en estado genitivo cuyo significado es 'hijo de'.

[18] Cabe señalar que, al conservarse el soporte original de la lápida podemos comprobar que la inscripción no coincide con las palabras del comienzo de la edición del manuscrito de L, "sobre esta mujer", que las añade al primer verso en la labor de división y de separación que él mismo detalla en la breve parte introductoria de su edición (Luzzatto-Almanzi, 1841:4). Se trataría, pues, de la continuación del título del copista: "sobre la piedra de cabecera esta escrito esto sobre esta mujer". Schwab sigue a Luzzatto en su edición al igual que Bermejo, cuya publicación data de 1935, pero cuyo estudio se fundamentaba en la tesis doctoral que había defendido en 1917 cuando aún no se había encontrado la pieza original; a pesar de advertir el hallazgo de escasas lápidas trasladadas del Museo Arqueológico Nacional a la Sinagoga del Tránsito en 1916 en la "Advertencia preliminar" y de que la inminencia de su publicación previa a 1935 le permite aducir todavía en la "Noticia final" la reciente inauguración del Museo Arqueológico Provincial de Toledo, no realiza mención explícita ni observación alguna sobre la estela funeraria: la inscripción de Sitbona bat Yĕhudah ben Petaḥyah sería descubierta en 1930 en el convento toledano de Santo Domingo donde servía a las religiosas de pila para lavar y pasaría a ser custodiada con el nº 628 sec. VII en el Museo Arqueológico toledano; finalmente, la edición de Cantera y Millás ignora el sintagma preposicional "sobre esta mujer " sin mención alguna respecto al encabezamiento del copista y

*cronológico*, BRAH, XLVII (1905),317; S(47),200-201; B(X),90-93; F. de San Román, "Los testimonios del Museo de Toledo", Sefarad, III (1943), 158-9; F. Cantera, "Lápidas hebraicas del museo de Toledo", Sefarad, IV (1944), 65; C/M(71),119-122.

- (12) Me'ir ha-Levi ben Ṭodros ha-Levi (1244–20vs.–): dirigente religioso, halaḵista[19], escritor y maestro; «Sobre el sabio *Rab*[20] R. Me'ir ha-Levi –su memoria es para bendición–».
- (13) Šĕmu'el ha-Levi ben Me'ir ha-Levi 'Abulafia' (1360 – 21 vs.–): político, diplomático y tesorero real; «Otra, entre las estelas de *ha-Levim*[21]−su memoria es para bendición−».
- (14) Yosef ha-Levi ben Me'ir ha-Levi 'Abulafia' (1341–5vs –): rabino; «Sobre otra estela».
- (15) Yĕhudah ha-Levi ben Me'ir ha-Levi 'Abulafia' (1349–3vs.–); «Sobre otra estela».
- (16) Šĕlomoh ben Yĕhudah ha-Levi ben Me'ir ha-Levi 'Abulafia' (1339–5vs.–): joven fallecido en Sevilla; «Sobre otra estela».
- (17) Me'ir 'Abulafia' (1349–36vs.–): joven fallecido en la peste; «Otra [estela]».
- (18) Me'ir ha-Levi 'Abulafia' ben al-Lavi ben Yosef ha-Levi ben al-Lavi (1349–30vs.–) : maestro y rabino (Levita); «Otra [estela]».
- (19) Me'ir ha-Levi 'Abulafia' ben Šĕlomoh ben al-Lavi (1349 –31vs.–): dirigente y rabino (Levita); «Allí [mismo], [otra estela] más de los Ben 'Abulafia'».
- (20) Me'ir ha-Levi 'Abulafia' ha-Levi ben Šĕmu'el ha-Levi ben al-Lavi (1350–35vs.–): Administrador; «Otra [estela]».
- (21) Šĕmu'el ha-Levi ben Šĕmu'el ha-Levi 'Abulafia' (1350–16vs. –): joven; «Otra [estela]».
- (22) Yosef ha-Levi ben Šĕlomoh ha-Levi ben al-Lavi 'Abulafia' (1350–31vs.–); «[Otra estela] más de los *Benē*[22] ha-Levi− su memoria es para bendición –».

---

sin recogerla en el primer verso del poema (cf. Luzzatto-Almanzi, 1841:5; Schwab, 1910:200-201; Bermejo, 1935:11,143, 90-91 y Cantera-Millás, 1956:20,119).

[19] Relativo a la *Halāḵāh* y a las normas y preceptos; en un sentido más específico, se refiere a todas las cuestiones legales y de jurisprudencia dentro del judaísmo.

[20] Título honorífico concedido generalmente a un maestro prominente, aunque también a algún cargo dirigente dentro de la comunidad hispanojudía medieval.

[21] Esto es, los levitas.

[22] Sustantivo en estado genitivo masculino plural cuyo significado es 'hijos de'.

• (23) Yiṣḥaq ha-Levi ben Ṭodros ha-Levi ben ha-Levi (1341–4vs.–): hijo del importante maestro; «Otra [estela]».

• (24) Dona bat Me'ir ha-Levi (S.XIV ¿?– 5vs.–): mujer y esposa de un Nāśí'*[23] de la comunidad e hija de otro importante dirigente; «Otra [estela]».

• (25) Mošeh ha-Levi ben Me'ir ha-Levi 'Abulafia' (1255–5vs.–): Médico; «Otra [estela] más sobre Don Mošeh 'Abulafia' –su memoria es para bendición–».

FAMILIA BEN 'AŠER (HA-ROš[24]) (12 miembros)

• (3) 51.- Miryam bat Šĕlomoh ben 'Ašer (1349–19vs.–): mujer; hija de R. Šĕlomoh ben R. 'Ašer .

• «Otra [estela]». Ediciones: L(3)7-8; S (52),205-206; B(XIII),101-102; C/M(76),128-129.

• (4) Ḥayyim ben Yĕhudah ben 'Ašer (1349–4vs.–): joven fallecido a los 14 años e hijo del maestro R. Yĕhudah ben R. 'Ašer; «Otra [estela]».

• (5) Yĕhudah ben 'Ašer ben Yeḥi'el ben 'Uri ben 'Elyaqim ben Yĕhudah (1349 –19vs.–): Halaḵista y rabino; «Otra [estela], del Rab*ḥāḵām* R. Yĕhudah ben ha-ROŠ −su memoria es para bendición−».

• (6) Šĕlomoh ben Ya'ăqoḇ ben 'Ašer (1349–4vs.–); «Sobre el hijo de R. Ya'ăqoḇ ben ha-ROŠ».

• (7) Ya'ăqoḇ ben 'Ašer (1340–32vs.–): escritor, comentarista talmúdico y halaḵista; «Del sabio R. Ya'ăqoḇ ben ha-ROš —su memoria es para bendición»; «Sobre la piedra de cabecera» precediendo los vs. 29-30 y «A sus pies» precediendo a los versos finales 31-32.

• (8) Pura (1327–16vs.–): mujer y esposa de R. 'Ašer; «Otra [estela] [que es] sobre la mujer de ha-ROŠ –su memoria es para bendición–». Ediciones: L(8)13; S(21),179-180; C/M(45),90-91.

• (9) Ga'tilah bat Yequti'el ha-Levi ben 'Ašer (S.XIV¿?–8vs.–): mujer y esposa de un notable maestro hijo de R. 'Ašer; «Otra [estela] sobre una mujer importante». Ediciones: L(9),14; S(26),183; C/M(50),95-96.

• (41) Šim'on ben 'Ašer (1342–14vs.– Incompleta): maestro y astrónomo; «Sobre R. Šim'on ben ha-ROŠ – su memoria es para bendición–».

---

[23] Título concedido en época medieval a algún personaje importante con ciertos poderes jurídicos dentro de la comunidad judía y, aun cuando estos fueron prohibidos, se conservó el título honorífico que mostraba su representatividad dirigente comunitaria.
[24] Acróstico del representativo rabino 'Ašer ben Yĕḥi'el

- (42) Šělomoh ben Yěhudah ben ’Ašer (1349–15vs.–): halaḵista; «Sobre R. Šělomoh, hijo del honorable R. Yěhudah ben ha-ROŠ –su memoria es para bendición−».

- (45) Yěhudah ben Elyaqim ben ’Ašer (1349–31vs.–): halaḵista; «Más en las estelas de los rabinos —[el] recuerdo de[l] justo es para bendición–; Sobre Yěhudah ben R. Elyaqim ben ha-ROŠ – el recuerdo del justo es para bendición−».

- (46) Bat Ya‘ăqoḇ ben ’Ašer (1337?¿–11vs.–): mujer, esposa y madre, hija de R. Ya‘ăqoḇ ben ’Ašer; «Otra [estela], bat R. Ya‘aqob –[el] recuerdo de[l] justo es para bendición–».

- (76) ’Ašer ben Yěḥi’el (ha-ROŠ) (–1vs–incompleta): halaḵista; «Sobre la estela del sepulcro de ha-ROŠ –su memoria es para bendición–».

BEN NAḤMÍAŠ (2 miembros)

- (27) Yěhudah ben Mošeh ben Naḥmíaš (1240–31vs.– Incompleta): joven de 27 años, el menor de la familia; «Ben Naḥmíaš».

- (44) David ben Yosef ben Naḥmíaš (1349 –21vs.–): padre fallecido junto a hijos; «[Be]n Naḥmiaš».

AL-NAQAWA (5 miembros)

- (28) Abraham ben Šěmu’el ben al-Naqawa (1341–37vs.–): consejero y maestro; «Benē al-Naqawa»; tras lo cual especifica, de manera previa al comienzo del poema epigráfico, «sobre la piedra de cabecera».

- (29) Šělomoh ben Šěmu’el ben al-Naqawah (1349–6vs.–): padre de familia; «Su hermano».

- (30) Yosef ben Šěmu’el ben al-Naqawah (1349–7vs.–); «Su hermano».

- (31) Šěmu’el ben Yosef al-Naqawah (1386?–7vs.–); «Sin título».

- (32) ’Efraim ben Abraham ben al-Naqawah (1355–7vs .–): consejero y maestro (como su padre mencionado arriba Abraham ben Šěmu’el ben al-Naqawa (28)); «Otra [estela] que es del hijo de Don Abraham [ya] recordado».

ŠOŠAN/ Śaśon (8 miembros)

- (33) Šěmu’el ben Yiṣḥaq ben Šošan (1257–12vs.–Incompleta): dirigente político; «Ben Šošan –su descanso [sea en el] Edén–» y [en escritura raší[25]] «Encontré esta dentro de la casa de Ferrán Rodríguez de Aguilar»).

[25] Cf. *supra* nota 7 p. 3.

- (35) Yiṣḥaq ben Me'ir ben Šošan (1349–4vs.–): joven fallecido en la peste a los veinticinco años y médico; «Otra [estela]».
- (54) Me'ir ben Yosef ben Šošan (1415–24vs.–): dirigente político y médico; «De los Benē Šošan».
- (55) Abraham ben Šošan (1339–29vs.–): juez, escritor, comentarista y talmudista; «Otra [sepultura], que es Don Abraham [be]n Šošan» .
- (57) Me'ir ben Abraham ben Śaśon (1349–16vs.–): diplomático; «Ben Śaśon».
- (59) Yosef ben Abraham ben Śaśon (1336–28vs.–): médico; «Ben ŚaŚon, [otra estela] más».
- (61) Sitbonah bat Zizah ben Šošan (1359–6vs –Incompleta): mujer; «[Be]n Šošan»
- (75) Yosef ben Šĕlomoh ben Šošan (1205 –29vs.–): político y escritor; «Sobre la est[ela] del perfecto sabio, dirigente político, R. Yosef Šošan (que construyó la nueva sinagoga *–ha-Šēm* alargue su frontera[26]–)».

MĀKÎR (2 miembros)

- (36) Abraham ben Yiṣḥaq ben Mākîr (S.XIII¿?–22vs –): médico; «Benē Mākîr –su descanso [sea en el] Edén–».
- (37) Yosef ben Abraham ben Makir (1361–16vs –): médico; «Otra [estela]».

YIŚRA'EL (8 miembros)

- (40) Yosef ben Yiṣḥaq Yiśra'elí (1331–13vs.–): joven de Yiṣḥaq Yiśra'elí; «[Be]n Yiśra'el».
- (48) Yiśra'el ben Yosef ben Yiśra'el (1315 –31vs.–): Rab, exegeta, traductor y comentarista; «R. Yiśra'el –su memoria es para bendición–».
- (62) Yiśra'el ben Mošeh ben Yiśra'el (1308–28vs.–): joven asesinado; «Otra [estela] de [Be]n Yiśra'el».
- (63) Yiṣḥaq Yiśra'el (1297–3vs.–): astrónomo y escritor; «Otra [estela] más».
- (64) Yiśra'el ben Yiṣḥaq (1303–6vs.–): joven primogénito; «Otra [estela] más».

[26] E.d., lo prospere.

- (65) Yĕhudah ben Šĕlomoh ben Yiśra'elí (1300–2vs –): joven; «Otra [estela]».
- (71) Šĕlomoh ben Yiṣḥaq ben Yiśra'el (1349–4vs.–): estudioso de la ley; «[otro] [Be]n Yiśra'el más»
- (72) Yosef ben Ša'ul ben Yiśra'el (1352–6vs.–); «Otra [estela]».

APELLIDOS SUELTOS (24)

- (2) Šĕmu'el ben Yosef ben Mazaḥ (1349–18vs.–): diplomático, juez, consejero y anciano[27]; «Allí [mismo] otra [estela]».
- (10) Menaḥem ben Zeraḥ ben 'Aharon (1385–44vs.–): dirigente político; poeta y prosista; «Sobre el sabio Rab R. Menaḥem ben Zeraḥ −su memoria es para bendición−».
- (11) Yonah ben Abraham de Gerona (1264–17vs.–): Rab, maestro, exegeta, cabalista y escritor; «Sobre la estela del piadoso [y] sabio Rab, nuestro Rabí Yonah –[el] recuerdo de[l] justo es para bendición–».
- (26) David bar Gedaliah ben Yaḥya (1325–27vs.–): Juez y halaḵista; «[Otra] más entre las estelas de los rabinos».
- (34) Abraham ben Šemu'el (1354–26vs.–): joven desposado fallecido antes de casarse; «Otra [estela]».
- (38) Yiṣḥaq Navarro (1366–21vs.–): juez y halaḵista; «R. Yiṣḥaq Navarro –su memoria es para bendición–».
- (39) Mošeh ben Yiṣḥaq ben 'Elfaṭs (1332–16vs. –): joven fallecido a los 27 años; «'Elfaṭs».
- (43) Dona bat Šĕlomoh ben 'Albagal (1349–3vs.–): mujer; hija del rabino y esposa de un arrendador de impuestos; «Sin título».
- (47) Yosef..? (S.XIII¿?–11vs.–Incompleta); «En otra perpendicular[28] junto a nuestro Rab Yonah [mencionado arriba (11)] –su memoria es para bendición–».
- (49) Mošeh ben Yosef ben Daud (1240– 8vs.– Incompleta): diplomático y político; «Ben Daud».
- (50) 'Ašer ben Yosef ben Ṭuri'el (1349–23vs.–): joven fallecido a los 15 años; estudioso de la Torah y del Talmud. «[Be]n Ṭuri'el ».

---

[27] El anciano (*zāqēn*) ocupaba, generalmente, un cargo dentro de los dirigentes de la comunidad judía medieval.

[28] El copista está ofreciendo información de localización dentro del cementerio donde transcribió la estela.

- (51) Abraham ben ’Elisaf ben Ḥamid (1347–16vs.–): joven; «[Be]n Ḥamid».
- (52) Yiṣḥaq ben Yĕhudah ben ’Alfanderí (1341–6vs. –): Traductor y diplomático; «[Be]n ’Alfanderí».
- (53) Abraham ben Mošeh ben Falcôn (1349 –6vs.–): joven; «Falcôn».
- (56) Yĕhudah ben R. ’Efraim ben ’Abí Zimrah (1330–16vs.–): anciano y consejero fallecido a los 85 años; «’Abi Zimrah».
- (58) Abraham bar Yiṣḥaq ben al-Doya’ (S.XIII¿?– 17vs.–): anciano; «[Be]n al-Doya’»
- (60) Yosef ben Yĕhudah ben Baquah (1323–18vs.– Incompleta): acreedor y prestamista; «Ben Baquah».
- (66) Ben Yosef (S.XIII–7vs.– Incompleta); «Otra [estela] más».
- (67) Yĕhudah ben Abraham ben Ṭĕšaṭ (1347–8vs.–): maestro; «Ben Ṭĕšaṭ».
- (68) Yiṣḥaq ben Yosef ben Qresp (1302–4vs.–); «[Be]n Qresp».
- (69) Šĕlomoh ben Šĕmu’el ben al-Ḥarab̲ (1349–13vs. –): joven erudito; «[Be]n al-Ḥarab̲».
- (70) Ya‘ăqob̲ ben Yisḥaq ben al-Saraqostan (1349–23vs.–): médico y consejero; «Saraqosan».
- (73) Yiṣḥaq ben Šĕlomoh ben al-Mas‘ûdîyah (1349–13vs.–): joven fallecido a los 18 años; «Sin título».
- (74) Abraham ben Alfak̲ar (1239-40 –19vs.– Incompleta): político, diplomático y escritor; «Sobre la estela del sabio R. Abraham [be]n Alfak̲ar –su memoria es para bendición– (estaba rota y no ha sido completada su lectura [B. dice que la anotación es del copista anónimo (p.60 v.2), pero está en letra Rashí=Almanzi?])».

4.-BREVE ANÁLISIS DE ALGUNOS ASPECTOS DESTACABLES DE LA RELACIÓN

4.1) Respecto a la cantidad entre las setenta y seis inscripciones se puede afirmar que: 4.1.1) Cincuenta y una pertenecen a hombres. 4.1.2) Diecisiete pertenecen a jóvenes de género masculino cuyas edades explícitas van de los 14 a los 27 años. 4.1.3) Ocho pertenecen a mujeres. 4.1.4) No consta la presencia de ningún niño de manera explícita.

4.2) Respecto a la agrupación se puede observar un criterio espacial que prima la cognación, a excepción de algunas sepulturas y sus correspondientes estelas funerarias pertenecientes a otros apellidos que irían interponiéndose entre aquellas con el transcurso del tiempo. 4.2.1) Son veinticuatro los apellidos sueltos sin parentesco y siete los apellidos que se refieren a las familias principales con número variable de miembros y atención variable por parte del título del copista. 4.2.1.1) La familia Ha-Levi-'Abulafia' cuenta con la mayor representación de miembros, pues son quince (dos mujeres y tres jóvenes); cinco de ellos reciben del copista un título específico que mencione el apellido o algo destacable (pero ninguno se refiere a mujeres). 4.2.1.2) La familia Ben 'Ašer (Ha-ROš ) cuenta con la representación de doce miembros (cuatro mujeres y un joven); nueve de los cuales reciben un título específico del copista (entre ellos el de una mujer desposada con un personaje importante (8); el de otra mujer cuya importancia es reconocida explícitamente en el título sin mención de su vinculación a algún apellido familiar importante (9); el de una mujer cuyo padre es importante (46)). 4.2.1.3) La familia Ben Naḥmíaš cuenta con la representación de dos miembros (un joven); ambos reciben un título específico del copista. 4.2.1.4) La familia al-Naqawa cuenta con la representación de cinco miembros masculinos; uno de ellos recibe un título específico del copista. 4.2.1.5) La familia Šošan-Śaśon cuenta con la representación de ocho miembros (una mujer y un joven); siete de los cuales reciben un título específico del copista (una mujer es destacada de manera explícita por la vinculación con su importante padre (61)). 4.2.1.6) La familia Mākîr cuenta con la representación de dos miembros; solo uno de ellos recibe un título específico del copista. 4.2.1.7) La familia Yiśra'el cuenta con la representación de 8 miembros); cuatro de los cuales reciben un título específico del copista en relación con su apellido. 4.2.1.8) Los representados con apellidos sin cognación son veinticuatro; diecisiete de los cuales reciben un título específico del copista en relación con su apellido, aunque tan sólo tres presentan adjetivos que se relacionan con su función social.

4.3)Respecto a las características sociales y profesionales, cabe destacar que, de manera general, los miembros representados pertenecen a estratos elevados −es probable que también económicamente a juzgar por la posibilidad de encargo de las distintas estelas funerarias que acompañan a las sepulturas− con una representatividad y responsabilidad igualmente importantes dentro de su comunidad; de este modo, aunque también es posible encontrar sencillos componentes de los que no se proporcionan más datos que su carácter moral o su condición familiar, hallamos que la gran mayoría de

ellos son dirigentes, consejeros, almojarifes, diplomáticos, jueces y juristas, maestros, médicos y escritores de diversos tipos de expresión literaria y temática (poética y prosística, jurídica, religiosa, cabalística, etc.).

5.-CONCLUSIÓN

Dos son las conclusiones fundamentales del presente artículo: 1) Mediante el corpus epigráfico mencionado y todas sus ediciones cuyos estudios no han agotado todavía su riqueza ni las múltiples posibilidades del análisis es fácilmente comprobable que los textos epigráficos resultan, efectivamente, una vía de acercamiento y de conocimiento así como un medio de reconstrucción de la/s imagen/es de los representados y representantes de la comunidad hispanojudía medieval; y ello, al menos, en aquellos aspectos elogiables y destacables que dicha comunidad desea que trascienda a la posteridad. 2) Mediante la ordenación y los títulos del originario transcriptor medieval se favorece la obtención de sencilla pero valiosa información que dificultaba ver el orden cronológico; pues, aun cuando el resultado sea imperfecto, porque no ni la ordenación ni los títulos siguen un sistema riguroso o estricto, ambas logran esbozar, por un lado, el ámbito espacial del cementerio toledano desmantelado y desaparecido[29] siglos después; y, por el otro, permiten afirmar lo siguiente: si bien es cierto que el número de representación femenina en el corpus de las estelas funerarias toledanas es menor que el de los hombres y que la referencia respecto a la función social se limita a las características personales y familiares sin aportar profesión alguna –aunque debería tenerse en cuenta que algunas pertenecientes a figuras masculinas o jóvenes tampoco lo hacen–, también lo es que el modo en el que aparecen contempladas, desde la ubicación y el soporte originales (cementerio judío de Toledo) hasta la última edición que las recoge y comenta, presenta un tratamiento idéntico al de otras edades (salvo la infantil) y otro género y forma parte igualitaria de su sociedad siendo representante fiel de los valores y creencias que la definen y, por tanto, se la considera pieza necesaria e importante a la hora de configurar el tejido contextual y sociocultural al que pertenece.

[29] Hasta el hallazgo de restos arqueológicos en la necrópolis medieval toledana del Cerro de La Horca, la localización y cierta información se barajaba tan solo mediante hipótesis (Ruiz Taboada, 2009).

BIBLIOGRAFÍA

Bermejo-Mesa, R, *Edición y traducción castellanas de veinticinco inscripciones sepulcrales hebraicas, pertenecientes al cementerio judío de Toledo (Siglos XIII al XIV)*, Madrid, C. Bermejo, 1935.

Cantera Burgos, F. y Millás Vallicrosa, J. M, *Las inscripciones hebraicas de España*, Madrid, Instituto Arias Montano CSIC, 1956.

Casanovas Miró, J., "Notas sobre arqueología funeraria judía en época medieval", Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología, 6 (1993), pp. 293-302.

Lázaro Carreter, F., "La literatura como fenómeno comunicativo", *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 151-170.

Luzzatto Samuel D., Almanzi J., *Abnē Zicarōn* , Praga 1841.

Ruiz Taboada, Arturo, "La necrópolis medieval del Cerro de La Horca en Toledo", Sefarad, 69:1 ( 2009), pp. 25-41.

Schwab, M., "Inscripciones hebreas de toledo", Boletín de la Real Academia de la Historia, LVII (1910), pp. 133-237.

# ANTONIETA MADRID, PARA ACABAR CON EL SILENCIO

*Luisa A. Messina Fajardo*

*Università di Roma Tre*

ABSTRACTS

Con este estudio me propongo sacar a la luz la labor realizada por una de las grandes escritoras contemporáneas venezolanas, Antonieta Madrid (Valera, 1939). Una autora parcialmente presente en el territorio europeo a pesar de su gran valor como escritora y de su intensa actividad como representante diplomática en varios países, incluso europeos. Sus obras y sus ideas son desconocidas en Europa a causa de la ausencia de traducciones y estudios críticos. La escritora ha contribuido a dar voz a la mujer venezolana a través de las palabras de los personajes femeninos; su rebeldía la lleva a denunciar un sistema político que daba poco espacio a la mujer. Asimismo, su obra es memoria de los sucesos históricos de Venezuela denunciados a través de las vivencias de los personajes.

This study aims to shed light on the literary works carried out by one of the greatest Venezuelan (female) writers, Antonieta Madrid, Valera, 1939. She is an author whose works have been paid scant attention in Europe despite her strengths as a writer and her intense activity as a diplomatic representative in different countries, even European ones. Her works and ideas are unknown in Europe due to the lack of translations and commented editions. This author has contributed giving voice to Venezuelan women through the words of her female characters –her rebel ideas lead her to denounce a political system which gave little space to women. Her works are testimony of Venezuela´s historic events, which were denounced through her characters´ life experiences.

KEYWORDS

Venezuela, reconocimiento, literatura femenina, ausencia.

Venezuela, acknowledgement, feminine literature, lack.

## 1.INTRODUCCIÓN

En estas breves líneas intentaré dirigir la atención fundamentalmente hacia la producción literaria de Antonieta Madrid. La escritora ha contribuido a dar voz a la mujer venezolana a través de la palabra de los personajes femeninos; su rebeldía la ha impulsado a denunciar un sistema político que otorgaba un espacio insuficiente a la mujer. Su obra es memoria de los sucesos históricos de Venezuela denunciados a través de las vivencias de los personajes. Su narrativa, sin duda, ha colaborado en aras a la difusión de la literatura venezolana con voz de mujer, gracias al interés que sus obras han suscitado, puesto que han llegado a atravesar el Atlántico y a conquistar un escenario en las universidades italianas, donde han sido estudiadas y donde han

generado variados temas de debate[1].

Antonieta Madrid es una escritora que vive en un momento en que las circunstancias sociopolíticas y económicas del país exigen al intelectual realizar una toma de posición contundente. De hecho, el carácter contestatario de sus obras responde a los cambios ideológicos que se estaban produciendo en todo el continente: la liberación de los tabúes sexuales, las reivindicaciones de las minorías y, sobre todo, la reclamación de una literatura escrita por mujeres.

Romper con la ausencia de Antonieta Madrid implica el reconocimiento de una literatura femenina y la consolidación de un espacio no minoritario para la literatura militante con voz de mujer, cuya producción multiplicará a lo largo del siglo XX, no solo en Venezuela sino en todo el continente latinoamericano.

Es necesario recordar que las historiografías hispanoamericanas han penalizado fuertemente a la mujer; en ellas el espacio ocupado por el género femenino es casi nulo. La tendencia dominante ha sido siempre la de omitir cualquier referencia a la mujer, o incluso se ha optado por adoptar posturas que han pretendido suprimir las aportaciones intelectuales de las mujeres. La posición más frecuente ha sido la de reconocerles un valor exclusivamente como madres, hermanas y esposas, exhortándolas a ocuparse de la vida doméstica. Dicha visión a menudo ha generado violencia, no solo física sino también psicológica. La mujer insurgente ha sido penalizada enérgicamente por los intelectuales conservadores, lo que ha llevado a que se abstuviera de reclamar un lugar en la vida política. Por otro lado, otra táctica ha estribado en exaltar la participación de las mujeres en la vida política empleando tonos románticos, convirtiéndolas en heroínas por su amor a la patria, su ansia de libertad. Asimismo, en la vida privada han sido destacadas como esposas virtuosas, madres sobrehumanas, hermanas de hombres que sacrificaron sus vidas por una causa, viudas de camaradas, protectoras de reclusos o soldados, pero siempre mujeres sin nombres: ellas son símbolos, no personajes (o personas) históricos (Gutiérrez, 2000: 211). Gerardo Silva (en González Obregón, 1906: 633), por citar un ejemplo, ha sido un romántico que ha elogiado el coraje de las mujeres latinoamericanas empleando apelativos exaltantes, pero siempre anónimos: en ocasiones define a las mujeres mexicanas como «diosas protectoras», «nobles

---

[1] Ver al respecto mis trabajos sobre Antonietta Madrid: "Problemas léxicos del español en Venezuela con peculiar atención a una novela de Antonieta Madrid", en *Aion-sr*, XLVII,1, 2005, pp.. 95-136; Antonieta Madrid en su exordio literario, en *Cultura Latinoamericana*, Annali dell'Isla N.7, 2005, pp. 170-184; Antonieta Madrid, *Feeling*, Introducción, traducción al italiano y notas, de Luisa A. Messina Fajardo, Bonano Editore, Acireale – Roma, 2009; *Introducción a Antonieta Madrid- Lengua historia y cultura- Venezuela entre democracia y populismo,* Bonanno Editore, Acireale. Roma, 2009.

matronas» y «heroínas mártires». Las mujeres, en Latinoamérica (Mamani, 2004) han sufrido feroces infamias por su estado de campesinas, de indígenas y, por supuesto, de mujeres (Chávez, Choque, Oliviera et al., 2006). En los pocos escritos dedicados a la mujeres que participaron en la Independencia, por ejemplo, se revelan algunos de los rasgos del camuflaje que ellas han padecido, y resulta evidente que ha sido debido tanto a la condición de mujer como a su extracción étnica.

Muchas de las mujeres que se adhirieron a los movimientos revolucionarios, demostrando gran capacidad militar y considerable audacia, aparte de gran hermosura, y que lucharon a caballo a favor de la libertad, eran mujeres indígenas en su mayoría; su meta era manifestar su disgusto por el trato que recibían por parte de los criollos y los españoles. Recordemos aquí solo algunas: Manuela Sáenz (su vida estuvo atada fuertemente a la suerte de Simón Bolívar); fue una mujer, como sostiene Jenny Londoño (2009, 47)[2], que vivió desde la infancia en un ambiente proindependentista; Juana Azurduy fue una heroína, la única coronela conocida del ejército libertador del sur. Ambas mujeres tuvieron un destino de abandono y soledad total durante la vejez.

En este sentido, muchos escritores y escritoras, como es el caso de Antonieta Madrid, en un afán de transformar la sociedad y subvertir las posiciones cristalizadas a lo largo de la historia, radicalizan sus críticas contra las instituciones y llegan a convertirse en verdaderos enjuiciadores de la sociedad, a partir de un modelo del mundo que se articula desde el arte.

## 2. LA VIDA Y LA OBRA

Antonieta Madrid nace en 1939 en Valera (Estado Trujillo); durante los años sesenta se traslada a Caracas. Deja en Valera todos sus afectos y recuerdos: de su ciudad, de sus amistades y sobre todo de su familia. Su vida en Caracas cambiará radicalmente, puesto que la ciudad la hará afrontar numerosos compromisos: los debates literarios, el interés por los acontecimientos políticos que vive el País y fundamentalmente la escritura.

Antonieta Madrid ha llevado una vida intensa tanto desde el punto de vista literario como desde el punto de vista político: ha desempeñado cargos diplomáticos en las Embajadas de Venezuela en Argentina, Grecia, China, Polonia y Barbados; además, en el Servicio Interno de la Cancillería Venezolana ha trabajado como Ministra y

---

[2] Jenny Londoño en su obra se propone abatir la leyenda colectiva que considera que las mujeres no han estado presentes en los procesos productivos; todo lo contrario, Londoño afirma que ellas han gozado siempre de una importante presencia e influencia en la vida pública y privada.

Consejera. Ha representado al país en numerosos foros internacionales, lo cual la ha llevado a viajar extensamente por el mundo.

Antonieta Madrid publicó, durante los años sesenta, varios relatos en diarios y revistas; sin embargo, es a partir de 1970 cuando la actividad literaria de Antonieta Madrid se intensifica y seguirá siendo bastante acelerada hasta nuestros días. Publica más de cuatrocientos artículos de crítica literaria, de temas culturales, relatos y fragmentos de novelas en diarios y revistas nacionales y extranjeras.

Ha escrito novelas (*No es tiempo para rosas rojas*, 1983; *Ojo de pez*, 1990; *De raposas y de Lobos*, 2001); relatos breves (*Psicodelia* (1971); *Reliquias de trapos*, 1972; *Feeling*, 1997; *La Última de las Islas,* 1988; *Al Filo de la Vida*, 2004); textos poéticos (*Nomenclatura Cotidiana*, 1971); y ensayos (*Novela Nostra*, 1991; *Lo Bello / lo Feo*, 1983; *El Duende que dicta*, 1998).

Su inagotable labor literaria ha recibido numerosos reconocimientos: en 1971, en Estados Unidos recibió el prestigioso título de *Honorary Fellow in Writing*; ese mismo año, fue ganadora del Primer Premio Latinoamericano de Cuento, INCIBA; en 1974 se le otorga el Premio Municipal de Literatura del Distrito Federal, por la novela *No es Tiempo para Rosas Rojas*; en 1984 recibe el Premio Único de la Bienal de Literatura José Rafael Pocaterra, por la novela *Ojo de Pez*; en 1989 es destinataria del Primer Premio de Ensayo FUNDARTE, por *Novela Nostra*; en 1991, la obra *Ojo de Pez* (Planeta, 1990) quedó como Finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos.

Sus obras, tanto las novelas como los cuentos, e incluso los ensayos, han suscitado siempre gran interés, debido al tratamiento de los temas, totalmente en contraposición con los valores de la narrativa tradicional. Toda su producción ha sido pródigamente indagada, discurrida e interpretada, puesto que refleja un proceso histórico no solo venezolano, sino de toda América Latina.

3. *FEELING* (HEXAGRAMA), *NO ES TIEMPO PARA ROSAS ROJAS*, *DE RAPOSAS Y DE LOBO*[3].

Cabe recordar que a partir de 1958, tras la dictadura de Marcos Pérez Jiménez[4],

---

[3] La ediciones empleadas son Antonieta Madrid, *No es tiempo para rosas rojas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983. Antonieta Madrid, *Feeling*, Caracas, Ediciones Caja Redonda, 1997; Antonieta Madrid, *De raposas y de lobos*, Caracas, Alfaguara, 2000.

[4] El 2 de diciembre de 1952 el coronel Marcos Pérez Jiménez asumió el poder dictatorial del País. Su gobierno se hizo notar por la crueldad en las persecuciones y por el enriquecimiento ilícito de un grupo de allegados al Presidente y favoritos del régimen. El 23 de enero de 1958 fue derrocada la dictadura. Cfr. Guillermo Morón, *Historia de Venezuela*, vol. V, p. 349, ed. Británica, Caracas, 1971.

se asiste a un irrefrenable proceso de americanización de la sociedad venezolana. El nuevo *modus vivendi* encuentra una representación perfecta que emular en la aparición y consolidación de los escenarios de las metrópolis estadounidenses. Así pues, se empezarán a adoptar los emblemas urbanos de la modernidad presentes en ciudades como Nueva York. En la literatura no dejan de aparecer con intensidad creciente las situaciones y los símbolos de esa americanización.

Los cambios presentes en las ciudades metropolitanas tienen su paralelo en la narrativa, como podemos observar en «Hexagrama», uno de los cuentos de *Feeling*. En él, la ambientación cambia: ya no es Caracas la ciudad donde tienen lugar los hechos, sino Nueva York, Manhattan y sus alrededores, y puntos de encuentro: el legendario Village, Filmore East, Saint Marks Place, The Wonder City, Eighth Avenue. Lugares dinámicos, míticos, mágicos; imágenes del caos y del misterio donde se desencadena la insensatez juvenil. Ciudades incoloras, de ritmo acelerado y ruidos penetrantes como rugidos de fieras indomables. Así lo expresa Antonieta Madrid (1997):

> […] Me impresiona el Village y esos gatos sueltos que atacan a las gentes desprevenidas y vulnerables, a esos perros de la vida, las presas más codiciadas por los gatos de la muerte. […] Gatosperro, las mismas caras, los mismos ojos, deambulando por los invernaderos de la muerte. Perrosgato, merodeando por Washington Square, rociándolo todo con su spray letal. […] cuando todos despistados salimos del Fillmore East y nos venimos trotatandito por Saint Marks Place, dispuestos a dormir en nuestras respectivas ratoneras. (p. 55).

Son imágenes de ciudades que acogen a los visitantes entre taxis que se desplazan de un lugar a otro, entre la maraña de un cemento salvaje, entre el alternarse de colores, como los de los semáforos, y los más indescifrables olores repugnantes; entre la multitud que deambula como animal sin rumbo, sin control, entre las calles, arrastrándolo todo en una carrera vertiginosa y centrífuga que aniquila, que aliena, anula y hace que todo se vuelva invisible, impalpable, «guardado entre un saco»; todo se convierte en «imágenes multiplicándose *ad infinitum* como en los espejos superpuestos» que conducen a la desidentidad.

> New York, la ciudad incolora con el color más propio, el matizado negrogris de las alas de un cuervo gigantesco. Aún mi cuerpo palpita con el roroneante movimiento del avión. Bruscamente despedida de su maternidad solemne, sufro la velocidad del desalojo, la angustia de abordar un taxi y recontar mis pertenencias, siempre con el temor de una pérdida. (p. 56).

> Toda esta omnipresencia me domina, no osaré oponerme a su andar salvaje. ¿Será ésta la vía correcta? De lado y lado, la maraña de cemento, las esquinas, los cruces como eslabones de una correa vertiginosa. Eighth Avenue. Me dejaré arrullar por el rugido de la fiera. Habrá tiempo para comer y beber en paz y concordia (p. 56-57).

En «Hexagrama», como en un zoológico, un desfile de seres humanos como animales (gatos, perros, gansos salvajes, lobos, zorros, coyotes) merodean por las calles de Soho, transitan en la oquedad de los bares de Park Avenue, West Brodway, Spring Street, MacDougal; se entretienen en los templos del hot jazz, «perforando la noche», en solemne procesión, a la búsqueda de «expulsar los secretos» de «dejar en claro los testamentos», de sentar «de una vez por todas las leyes que regirán el submundo de los emponzoñados», cabezas sueltas que se dejan llevar por el «non plus ultra de la pop music y del hot jazz», del rap, etc., y que «bailan una danza frenética en ofrenda a Tanos» alternándose con risas compulsivas bajo el efecto sáturo del cannabis.

> Allí estará Inés, siguiendo sus propios pasos por entre los domos y las torres de las chimeneas. Gata de peluche atada a una noria de plexiglás, hociquea furiosamente los pasteles, succiona los ice cream sodas en los snacks… Encaramada en un taburete cromado, gira en redondo y mira las turbas desde lo alto, al margen toda posibilidad de ser salpicada por el barro del deshielo (p. 59).

Por otro lado, en las obras de Antonieta Madrid, ya desde las primeras publicaciones, destaca una mirada femenina del mundo. Mujeres como Inés, Rosario, Fulvia Fénix,…. son examinadas profundamente por Antonieta Madrid; su intimidad más recóndita, más oculta, sale a flote ofreciendo al lector una revelación interior que arrastra siempre el entorno vivido, a la vez que descubre de manera tangible cómo las convenciones sociales de cada época definen la relación entre los sexos.

A modo ilustrativo, recordemos aquí un personaje femenino de la novela *No es tiempo para rosas rojas*: Rosario, una chica caraqueña, estudiante universitaria, en trance de forjar su propia identidad. Es ella la voz narradora, quien cuenta las relaciones con sus amigos, colegas y camaradas, quienes representan el universo juvenil de la Caracas de los años 60 y 70; su rebeldía, la guerrilla, la droga, el sexo. Antonieta Madrid, con un estilo lírico y una prosa fluida, rápida; con un lenguaje directo y coloquial –manejado con gran maestría–, y con una acertada técnica cinematográfica, consigue llevar de la mano al lector paso a paso, de calle en calle, de avenida en avenida, por la ciudad de Caracas, y de capítulo en capítulo le acompaña a lo largo de la

historia, siguiendo un relato que podría leerse como una autobiografía e incluso podríamos definir como una novela de formación.

En *No es tiempo para rosas rojas* se describe la relación entre la protagonista Rosario (identificada con la voz narradora emisora del discurso) y el guerrillero Daniel; por otro lado, nos enfrentamos a un relato político inspirado en una época de grandes convulsiones ideológicas y sociales. Los temas desarrollados son varios: el amor, el sexo, el desengaño, el aborto, la droga, la política, la guerrilla urbana, el suicidio y la muerte. Dichos temas hilvanan la narración, y van atados a un hilo conductor (Rosario), que lleva la información y dibuja la textura de la novela, y a un espacio, la ciudad de Caracas, donde se desarrolla la acción (la universidad, los cafetines, las casa, el litoral, etc.), donde nada mejora, todo permanece inmutable:

> Juntos otra vez, que casualidad, todos juntos otra vez, menos la Judith y Armando. Alguien dijo que se había ido a la montaña a llevar medicinas. Estábamos juntos otra vez y no nos veíamos desde aquella noche en Torremolinos. Éramos otra vez los mismos, en el cafetín del Ateneo (p. 25).

Las mujeres representan siempre a los oprimidos y siguen haciendo «tareítas», mientras que los hombres se encargan de organizar y dirigir la vida.

> Hablaban de asuntos serios y yo los oía, los oía y los miraba… Calladamente los miraba mientras ustedes hablaban de la revolución con gran propiedad y yo callaba, y pensaba que yo también podía hablar de todo eso, pero prefería callar, prefería estar callada y me ponía a pensar en que yo también militaba en una cédula de la facultad, que yo también militaba en el partido, en la base del partido. No había forma de salir de la base, siempre en la base, no ascendía, siempre contra el suelo, pegada a la tierra. (p. 21).

Rosario siente repulsión por el orden existente y por el movimiento de camaradas, que considera falso e individualista[5]: «Un inmenso asco me envolvía y era la gran nausea que revolvía mis entrañas; y era el asco de las ideologías, de las teorías todas, de la maquinaria, de los líderes, de los gurus y de toda esa payasada... » (p.183).

En el campo político, la década de los setenta en Venezuela se caracteriza por la reaparición de una etapa de violencia urbana que se manifiesta en el campo literario. En la narrativa afloran cambios de temas y estilos. Aparece un discurso nuevo, de

---

[5] A este respecto es interesante el estudio Gloria Da Cunhagiabbai (1992) sobre la mujer latinoamericana como reflejo del conflicto social.

intimidación capitalina, que constituirá el hilo conductor de la narrativa a partir de estos años; este tipo de violencia será el tema predilecto de los escritores para hablar del individuo capitalino, de esa existencia acosada, del hombre que se enfrenta inexorablemente a la furia revolucionaria que se ha apoderado del país.

Veamos cómo Antonieta Madrid expresa esa violencia revolucionaria en *No es tiempo para rosas rojas*. El pasaje que hemos escogido a modo ilustrativo se refiere a la conmoción de Rosario ante el fusilamiento de Arístides, sentenciado por espía y culpable de la muerte de sus compañeros de la cédula universitaria:

> Pese a todas tus razones, no podía aceptar lo sucedido, no había forma de que mi cerebro registrara lo que había pasado, no podía concebirlo, jamás podía concebir tal barbaridad, se trataba de la vida de alguien y seguía creyendo que aquello era sagrado (120).
>
> […] un nudo se atascaba en mi garganta mientras enterraban al Gocho en un nicho de concreto, en una propiedad horizontal del cementerio general del Sur (p. 39).

Los años setenta son años que señalan un momento crucial, decisivo, innovador para el desarrollo de la literatura venezolana. De esa década es la producción de toda una generación de veinteañeros coetáneos de Antonieta Madrid. Queremos en esta ocasión destacar la labor de tres escritoras venezolanas de la misma generación: *La bella época* (1969) de Laura Antillano, *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999) de Ana Teresa Torres y *Mientras hago el amor* (1976) de Irma Acosta. Dichas mujeres representaban a jóvenes pertenecientes a una generación de la palabra angustiada, marcada por la guerrilla urbana y por la revelación de la sexualidad libre, que sintieron pasión por la anécdota y que escribían para apasionar al lector, a la vez que denunciaban un malestar común.

Mientras que Rosario es una chica que se opone a un sistema que profesa falsas ideologías de libertad y de apertura hacia la democracia, una persona (personaje) «normal» y común en su época, de otra índole son otros personajes femeninos del mundo narrativo de Antonieta Madrid. En *De raposas y de lobos*, la novela de la que nos ocuparemos ahora, son por lo general psicópatas, esquizoides, paranoicos, neuróticos, alcohólicos, licántropos, como se puede observar en el texto transcrito:

> En la Enciclopedia Británica, busco información sobre mi supuesta enfermedad: neurosis, psicosis, esquizofrenia, y demás trastornos de mi vida mental. Aún no he logrado ubicar mi trastorno. Aparte de que todas

> las opiniones han coincidido en que se trata de una personalidad "borderline", los diagnósticos de los brujos diplomados se contradicen y sólo han conseguido confundirme.

La novela está ambientada en un psiquiátrico de un país cualquiera de América Latina. El contexto sociohistórico de la novela nos sitúa en las décadas de los 80 y 90, y presenta una lectura del imaginario cultural latinoamericano. Desde el punto de vista narrativo, se puede situar en una suerte de realismo paródico enmarcado por un esquema perteneciente a la posmodernidad literaria. En *De raposas y de lobos*, la protagonista (una paciente de la clínica) Mónica Léger, también conocida como Fulvia Fénix, conduce una reflexión recóndita acerca de las disputadas prácticas psiquiátricas. Asimismo, otro tema central de la narración, de gran interés, lo constituyen las profundas consideraciones que rodean al proceso de la escritura (otro tema frecuente en la producción literaria ensayística de Antonieta Madrid). Con todo, no se agotan aquí los temas tratados en la novela: *De raposas y de lobos* es también una historia de amor entre una paciente y su analista.

Fulvia Fénix padece, según los diagnósticos, de un trastorno de límite de la personalidad (TLP), conocido como "Bordeline". Se trata de un supuesto malestar convertido en una especie de "cajón de sastre" como todos aquellos casos donde el diagnóstico no está demasiado claro, debido a los cambios repentinos que se manifiestan en la persona; a veces eufórica, exultante, enérgica, otras veces abatida, hundida. Es una "enfermedad", según algunos estudios que afecta a un buen número de personas y es más frecuente en las mujeres respecto a los hombres. Se trata, quizás de una "locura circular" como ella misma lo manifiesta:

> Tal vez en la "Psicosis Maníaco Depresiva", llamada también "locura circular", encuentre alguna pista. Unas veces eufórica, exultante, plena de entusiasmo, rebosante de energía, otras veces aplastada contra el colchón como una calcomanía, sin ánimo para levantarme, menos aún para bañarme, vestirme y arreglarme, sin poder levantar los brazos sobre mi cabeza y siempre con una idea fija: mi amor maníaco por el doctor Honey. ¡Vaya obsesión! ¿Seré o no seré una psicótica? (p. 180).

Fulvia Fénix es solo una de las pacientes de la clínica sometida a tratamientos psiquiátricos que las teorías del momento consideraban indispensables para el cuidado de la salud mental, si bien los efectos, a menudo, aniquiladores, e incluso mortales, a veces se ocultaban en un falso bienestar, como se aprecia en el pasaje transcrito a continuación:

> ¡Ah, que maravilloso despertar! A pesar de los devastadores efectos de la inyección, me siento plena y feliz. ¿Será que mi cuerpo está ganando la batalla a los neurolépticos, los psicótropos y a todo el arsenal que la química ha puesto a la disposición de la psiquiatría? Sin duda, un milagro se está realizando dentro de mí. Me siento viva, llena de energía y hasta podría aventurarme a decir que estoy alegre. No sé cuántas horas habré dormido. Me resulta muy difícil calcular el tiempo. Recuerdo el roce de las hojas, la grama húmeda bajo mis pies desnudos en el jardín. Aún siento el peso de las enormes manos del paramédico sobre mis hombros (p. 78).

La vida de Fulvia Fénix en el psiquiátrico es totalmente delirante, extática, aturdida por los efectos de los fármacos, hasta el punto de no darse cuenta del transcurso del tiempo:

> Nunca sé si es de día o de noche. Cada vez que me dan esa pastilla roja con yogur, me pasa lo mismo deliro y pierdo la noción del tiempo. Debo haber dormido como veinte horas. Resulta maravilloso cuando se duerme así, corrido, sin pesadillas ni sueños complicados que te hacen pasar el día entero cavilando, tratando de descifrar su contenido. Creo que anoche soñé varias veces, pero fueron sueños livianos, diáfanos, en secuencia cortas, como las escenas fragmentadas de un video musical (p. 26).

Como hemos apuntado anteriormente a propósito de los temas tratados en *De raposas y de lobos*, si bien el tema central es el previamente analizado, estos no se agotan aquí: Antonieta Madrid conoce ampliamente la literatura latinoamericana, así como el arte y las técnicas de narración, por lo que no pierde ocasión para realizar incursiones en ellas. A este respecto, son de gran interés las profundas consideraciones que atañen al proceso de la escritura presentes en la novela. Con todo, se trata de un tema magistralmente abordado en los numerosos ensayos de Antonieta Madrid, y que dejamos suspendido para tratar en otra ocasión.

## CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar con este breve y rápido análisis, los temas tratados por Antonieta Madrid constituyen una denuncia elevada con voz femenina. Inés, Rosario y Fulvia Fénix son mujeres de múltiples personalidades que forman parte del mundo que ellas mismas denuncian, y representan esas conductas, fruto de un pesimismo y malestar colectivo, que pretenden desarraigar.

La sociedad venezolana, y en general latinoamericana, es la verdadera protagonista de las obras, aunque el escenario no sea siempre Caracas, puesto que, en ocasiones, debido a la fuerte presión modernista y capitalista de la época, casi se

demuele para dar espacio a las grandes metrópolis norteamericanas. Se trata de una sociedad que se desviste para hablar de sí misma, de una época crucial que afectó y desgarró a muchos jóvenes y sobre todo a mujeres, y en la que reinó la violencia.

Antonieta Madrid merecería ocupar un alto espacio en el escenario literario mundial, no solo por la importancia de los temas que aborda en sus obras, sino por cómo vienen desplegados en la narración.

Las obras de Antonieta Madrid gozan de una construcción magistral: la estructura es limpia y la forma es el instrumento clave para hacer que el lector participe en el desarrollo y capte el profundo alcance de los hechos. La edificación, en fin, de su producción literaria se torna incuestionable: el lenguaje, la estructura narrativa y el estilo se fusionan admirablemente, aspecto que causa una gran emoción e incita una aguda reflexión, a la vez que reivindica y reclama mayor espacio para una literatura escrita por mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

Chávez, M; Choque, L., Oliviera, O. et al, *Sujetos y formas de la transformación política en Bolivia,* Editorial Tercera Piel, La Paz-Bolivia, 2006.

Cunha-Giabbai, G. da, "La problemática de la mujer hispanoamericana como reflejo del conflicto socia*l*", en *Imagen,* n. 100-86, 1992.

González Obregón, L., *Los precursores de la independencia*, México, 1906.

Gutiérrez, N., "Mujeres-Patria-Nación. México 1810-1920", en *Ventana*, 2000, n. 12, pp. 209-242.

Londoño, L. *Las Mujeres en la Economía Colonial Quiteña*, Quito, Casa de Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009

Madrid, A., *Feeling*, Caracas, Ediciones Caja Redonda, 1997.

Madrid, A., *No es tiempo para rosas rojas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.

Madrid, A., *De raposas y de lobos*, Caracas, Alfaguara, 2000.

Mamani, P., *El rugir de las multitudes*, Aruwiyiri, El Alto, Qullasuyu, 2004.

Messina Fajardo, Luisa A. (ed.) , *Feeling*, Bonano Editore, Acireale – Roma, 2009

Messina Fajardo, Luisa A., *Introducción a Antonieta Madrid- Lengua historia y cultura- Venezuela entre democracia y populismo*. Bonanno Editore, Acireale. Roma, 2009.

Messina Fajardo, Luisa A., "Antonieta Madrid en su exordio literario", en *Cultura Latinoamericana.* Annali dell'Isla, n. 7, 2005, pp. 170-184.

Messina Fajardo, Luisa A., “Problemas léxicos del español en Venezuela con peculiar atención a una novela de Antonieta Madrid”, en *Aion-sr*, XLVII,1, 2005, pp. 95-136.

Morón, G., *Historia de Venezuela*, vol. V, ed. Británica, Caracas, 1971.

# VIVIR AL LADO DEL FUEGO Y SER LA SOMBRA: EL CASO DE MARÍA LEJÁRRAGA

*Trinis Antonietta Messina Fajardo*

*Università di Enna "Kore"*

ABSTRACTS

Reflexionar sobre la ausencia en la historia y la literatura española de excelentes escritoras españolas que vivieron no sólo el drama del exilio republicano sino que debieron permanecer injustamente condenadas a la invisibilidad, algunas a vivir a la sombra de la fama del marido famoso o familiar ilustre, es uno de los objetivos de este artículo. Se estudiará principalmente el caso singular de grave injusticia que vivió una de las mayores dramaturgas de la escena española del siglo XX, fecunda escritora, activa feminista española, diputada del Partido Socialista, María Lejárraga (María Martínez Sierra, 1874-1974) que firmó casi todas sus obras con un pseudónimo, "Gregorio Martínez Sierra", el nombre de su marido.

In this article we aim to reflect upon the absence of excellent Spanish female writers in the Spanish history and literature. They not only lived the drama of Republican exile, but they were also condemned to invisibility – some of them were obliged to live in the shade of their husbands´ popularity or that of their famous families. We will focus on the example of great injustice shown by the life experience of one of the best drama writers of Spanish scene in the 20th century. She was a prolific writer, active Spanish feminist, a Member of Parliament for the Socialist Party – María Lejárraga (María Martínez Sierra, 1874-1974) signed most of her works with a pseudonym, "Gregorio Martínez Sierra", the name of her husband.

KEYWORDS

Exilio, feministas españolas, María Lejárraga (María Martínez Sierra), vida, obra

Exile, Spanish feminists, María Lejárraga (María Martínez Sierra), life, works

> Este repasar de viejas memorias se va transformando de gozo en angustia. A fuerza de evocar sombras –casi todo lo que fue mi vida ha desaparecido- antójaseme que soy una sombra también (Gregorio y yo)

Reflexionar sobre la ausencia en la historia de la literatura española de nombres de excelentes escritoras españolas que vivieron no sólo el drama del exilio republicano, la pérdida del suelo patrio, el abandono de hijos y personas queridas, sino que también debieron permanecer injustamente condenadas a la invisibilidad, a una condición de odiosa subordinación, a vivir algunas a la sombra de la fama del marido o del familiar ilustre, será uno de los objetivos de este artículo. En particular se analiza el caso

singular de una de las mayores dramaturgas de la escena española del siglo XX, María Lejárraga, protagonista de una cruel injusticia al no serle reconocida la autoría de las obras que había firmado con un pseudónimo, "Gregorio Martínez Sierra", el nombre de su marido.

Figuras excepcionales como María Teresa León (1903-1988), la eterna compañera de Rafael Alberti, influencia determinante en el poeta; Zenobia Camprubí, compañera infatigable, y colaboradora del futuro premio nóbel, Juan Ramón Jiménez; Concha Méndez, destacada escritora, esposa del poeta Altolaguirre; Pilar de Valderrama, escritora, mujer del escritor Rafael Martínez Somarate y amor oculto de Antonio Machado; María de Maeztu, primera pedadoga española, hermana de Ramiro de Maeztu; Carmen Baroja, escritora, hermana de Pío Baroja; María León Goyri, pedagoga, primera mujer universitaria, mujer del insigne Menéndez Pidal representan sólo algunas de esas mujeres inteligentes, de sólida cultura que vivieron a la sombra.

Todas contribuyeron a la profunda transformación de la sociedad española en el periodo de entreguerra; lucharon por obtener sus derechos y participaron en el renacer cultural y artístico del primer tercio del siglo XX. Sin embargo, sus nombres y sus obras fueron oscurecidos por la historia oficial y sometidos al olvido.[1]

Una red amplia de mujeres, por primera vez, se habían dado el encargo de cambiar la situación social, política y cultural de España. En medio de la adversidad, crearon asociaciones femeninas, escuelas, centros culturales, comités, diferentes iniciativas en donde desarrollaron una intensa actividad cultural e intelectual, dando viva cuenta del proceso transformador que se estaba produciendo en España. Tomaron un mayor control, afinaron en las prioridades, se acogieron en el ideario promovido por la Institución Libre de Enseñanza con el fin principal de incorporar a la mujer a estudios superiores imprescindibles, sobre todo universitarios, para sacarla de la ignorancia y sumisión, y allanar el camino hacia la modernidad y hacia profesiones que hasta ahora eran exclusivas de los hombres.

Todo ello comportó una evolución sorprendente en el comportamiento de la población femenina española. La emancipación de la mujer era un beneficio para el hombre y toda la sociedad. La escritora Concha Méndez describía el cambio con estas palabras llenas de entusiasmo:

---

[1] Gracias a los estudios feministas están saliendo del anonimato. Antonina Rodrigo, escritora española, ha escrito varios volúmenes sobre la obra de las grandes mujeres de la Segunda República que fueron silenciadas de la historia de España a causa de la Guerra Civil, el franquismo y el exilio.

> la mujer en España [...] ha despertado, y de un modo brillante, a una vida activa, tanto en el orden social como en el intelectual. Y así, ha invadido universidades y ha creado algún centro. Actualmente, contamos con un grupo de jóvenes poetas y escritoras como Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Carmen Conde, Josefina de la Torre, etc., que comienzan brillantemente su carrera artística. Por primera vez se da en España un movimiento poético femenino tan vario e intenso (Valender, 2001:415).

Y Clara Campoamor (1936:6) con tono profético declaraba en una conferencia en 1925: "El siglo XX será, no lo dudéis, el de la emancipación femenina [...]. Es imposible imaginar a una mujer de los tiempos modernos que, como principio básico de individualidad, no aspire a la libertad."

Pero el viento no soplaba a favor. Fueron injustamente atacadas, consideradas excéntricas, desequilibradas, desprestigiadas con el fin de excluirlas del panorama político y cultural, y sufrieron el mayor trauma existencial de su vida: exilio y olvido.

El destierro republicano, el más importante aunque no el único de la historia española, recordemos otros, igualmente dolorosos y traumáticos, como el de liberales y carlistas a lo largo del siglo XIX, o de perseguidos políticos durante la dictadura de Primo de Ribera, fue el más atroz y largo, y en el que por primera vez un número macizo de mujeres huían de la represión. Si Francia fue la primera meta, América Latina, sobre todo México, Puerto Rico y Argentina, y los Estados Unidos se convertirán en el refugio, en el hogar, aunque su mirada estuvo dirigida siempre hacia su patria con la esperanza de la llegada de un cambio político que pudiera asegurarles un pronto regreso. Pero muchas no regresaron nunca.Y las que no pudieron salir del país fueron encarceladas o sufrieron un exilio interior tal vez peor, al ser "devoradas, como escribe Monserrat Roig (Rodrigo, 2003:14-15)

> por el canibalismo legal y religioso del franquismo. Nadie como las mujeres que se quedaron en España saben lo que significa el exilio interior. Mujeres doblemente colonizadas, como cuerpo y como mente. Exiliadas en su totalidad. Tratadas como subnormales por la ley franquista, que retrocedió siglos. Devueltas a la pura naturaleza, sublimadas como madres, relegadas a la cárcel dorada y sagrada del hogar donde, las más inteligentes o imaginativas, ahogaban suspiros de resentimiento o resignación.

Historias enmudecidas que gracias a la escritura, a la palabra, están siendo rescatadas de las cenizas del silencio. Con los años ha crecido extraordinariamente el

interés por sacar a la luz las historias de estas intelectuales españolas que lucharon activamente en persona y a través de sus escritos en defensa de la libertad y el progreso de todos, hombres y mujeres.

A partir de 2006, al cumplirse los sesenta años de la guerra Civil española, el tema del exilio empezó a ser considerado: numerosas han sido desde entonces las publicaciones, las biografías, los estudios críticos aparecidos con el fin de recuperar la memoria histórica.

EL CASO DE MARÍA LEJÁRRAGA

Mejor conocida como María Martínez Sierra, esta importante intelectual española,[2] novelista, ensayista, traductora, militante política de primera línea, dramaturga, aún no goza del reconocimiento que le es debido a pesar de que finalmente su cuantiosa y variada producción literaria[3] está siendo sacada del anonimato, y pese a que ya ha sido desvelado el secreto de toda su vida: la maternidad de casi todas las obras publicadas y conocidas bajo el nombre de su marido, el ilustre empresario teatral y dramaturgo, Gregorio Martínez Sierra (1881-1947),[4] importante figura del modernismo español.

Su obra sigue aún sin una ubicación en la historiografía literaria, su nombre no aparece en los libros de historia y menos aún en la historia de la literatura del exilio. Sin embargo, contribuyó con su obra al desarrollo de los movimientos estéticos de fin de siglo; Alda Blanco propone su inclusión en la llamada Generación del 98 al cual María Lejárraga, según la estudiosa que ya lleva varios ensayos sobre la vida y la trayectoria literaria de la autora española, "se sentía pertenecer" (2006: 338).[5]

Desde el seminal trabajo de Patricia O'Connor, Gregorio y María Martínez: Crónica de una colaboración (1987), al cual siguieron otros de la misma investigadora,

---

[2] Riojana de nacimiento, vivió toda su vida en Madrid. Nació en San Millán de la Cogolla en 1874 y murió exiliada en Buenos Aires en 1974. Hija de un médico de profesión y de una mujer muy culta que fue alumna de Francisco Giner de los Ríos. Su madre se ocupó de su formación escolástica y la de sus seis hermanos. María Lejárraga estudió en la Asociación para la enseñanza de la mujer y en la Escuela Normal Central de Maestras (1891-1894), destacándose siempre. Comenzó a ejercer su profesión, la única aceptada en aquel tiempo para una mujer, en 1897 hasta 1907, cuando decidió ser escritora. Sobre la biografía de la escritora es esencial el estudio de Antonina Rodrigo, María Lejárraga: Una mujer en la sombra (2005).

[3] Más de cien obras, entre piezas teatrales, novelas, poemas, ensayos, libretos musicales y artículos.

[4] Amigos y compañeros de infancia y juventud, se casaron en 1900, y desde entonces compartieron juntos intereses y afinidades culturales. María era mayor de siete años y siempre mantuvo un comportamiento protector hacia su marido.

[5] "El incluir la figura de María Martínez Sierra en la reflexión acerca de la generación del 98 podría trastornar la representación de este grupo literario que aún sigue en pie ya que revela otra manera de enfrentarse a las realidades de la España del primer tercio de siglo a la vez que otro modo de imaginar y concretizar las posibilidades que se abrieron en el periodo republicano" (Blanco, 2006: 344).

quedó revelado el enigma de la autoría de las obras de la escritora riojana. Como punto de partida se basó en pruebas irrefutables: la correspondencia epistolar entre María y Gregorio,[6] y otras fuentes como declaraciones de amigos y conocidos. Son ciento cuarenta y cuatro cartas que María Lejárraga conservó consigo toda la vida durante su peregrinaje de exiliada, que hubiesen podido demostrar al mundo esa gran verdad y conseguir los derechos de autor, reclamados, que Gregorio había delegado a Catalina Bárcena (1888-1978), la actriz amante y compañera hasta su muerte.

En trabajos posteriores, Alda Blanco y Antonina Rodrigo han intentado dar respuesta al comportamiento de la dramaturga que siguió empleando el pseudónimo en sus obras y defendiendo la colaboración en la escritura de las obras, incluso tras la ruptura del matrimonio en 1922[7] y la muerte de Gregorio Martínez ocurrida en 1947[8]. Pero ¿cómo se explica el hecho de que una escritora feminista haya podido autoanularse, esconderse tras el nombre de su marido, y perder así su identidad literaria? ¿Por qué asume los apellidos Martínez Sierra y pierde los suyos, Lejárraga García, una costumbre que no es propia española?

Excepto Cuentos Breves (1898) y La mujer española ante la República (1931)[9] y las obras del exilio, todas las obras que escenificó y publicó llevaban la firma de Gregorio Martínez Sierra.

Las razones son muy complejas y en cierta medida incomprendidas. ¿Derivan probablemente de sentimientos de fidelidad y de lealtad de una "persona que fue consecuente y honesta" y que no quiso "traicionar a sí misma y a las decisiones que había tomado" como sostiene Alda Blanco? (2001, 363). ¿Fue debido, como afirma

---

[6] Se supone que el número de las cartas haya sido superior. De su marido se conservan únicamente dos (Aguilera Sastre:

[7] María, que había aceptado la relación de su marido con la actriz, toma la decisión de separarse al nacer la hija de ambos. Decide entonces alejarse y se instala en una casita-refugio en la Costa Azul (Cagnes-Sur-Mer), donde encuentra consuelo al inmenso dolor. Aquí escribe varias obras teatrales, las más feministas: Cada uno y su vida (1924); Mujer (1925); Seamos felices (1929); La hora del diablo (1930); Triángulo (1930); Sortilegio (1930). El proyecto de producción literaria conjunta continuaría, María Lejárraga siguió escribiendo para Gregorio quien en su gira por Europa y América iba cobrando cada vez más fortuna y prestigio. Desde el exterior Gregorio le encargaba a María las obras. En 1911 consiguen un éxito clamoroso con Canción de cuna, que fue llevada al cine.

[8] Se enteró del fallecimiento del marido a través de Radio Londres. Ella se encontraba en Niza sufriendo las mayores calamidades, casi ciega por el problema de cataratas. Más tarde, gracias a una operación en París recupera la vista.

[9] Se trata de una colección de un ciclo de conferencias que la escritora impartió en el Ateneo de Madrid en 1931. En la dedicatoria del libro se lee: "A GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, con lealtad y cariño, dedico este trabajo que, distancia y premura me obligaron a realizar sola, pero no fuera de nuestra entrañable comunidad espiritual". Juan Aguilera Sastre interpreta el gesto como una señal de "distanciamiento de la firma masculina, pero muy limitado" (2004: 9).

Antonina Rodrigo en la excelente biografía que le dedicó, simplemente por sentimiento amoroso?[10] No cierto por la imagen que teje Andrés Trapiello de María Lejárraga, "ángel del hogar", mujer burguesa y resignada decimonónica. Esa imagen de mujer que, como militante feminista en los años de la segunda República, intentó con todas sus fuerzas y energías derribar. Que combatió duramente a través de sus varios escritos feministas publicados entre 1916 y 1932.

Tal vez, la respuesta pudiera estar en la influencia de un contexto social y cultural, todavía muy conservador que despreciaba a las mujeres con pretensiones literarias, que hubiese impedido a nuestra autora desarrollar sus objetivos como escritora y como feminista, que hubiese obstaculizado y neutralizado su quehacer intelectual y su compromiso social a favor de las mujeres.

El que eligiera protegerse no tiene por qué ser un indicio de debilidad sino más bien puede interpretarse como una estrategia vivencial que le permitió intervenir en el mundo de las letras que, como bien sabemos, era sumamente hostil hacia sus escritoras (Blanco, 2001: 366)

Era imprescindible para las artistas e intelectuales, a pesar del talento y la valía de sus obras, el apoyo de un hombre considerado públicamente importante, ya sea amigo, maestro, hermano o marido, para darse a conocer, para poder entrar en los ambientes artísticos y culturales por muy vanguardistas que se proclamasen.

La fama y prestigio cultural que había adquirido Gregorio Martínez Sierra le fueron necesarios a María cuando se compromete en su proyecto cultural y político de educación y emancipación. Refugiándose bajo el nombre de su marido podía actuar con más libertad; difundir su pensamiento y sus ideas feministas. Señala Alda Blanco (2006: 342) a este propósito:

> El que ocupara "Gregorio Martínez Sierra" lugar consagrado en el terreno literario de la época le confirió lo que Bourdieu ha llamado "capital simbólico" -prestigio, honor, el derecho a ser escuchado- que,

---

[10]"la verdadera motivación de su total entrega y renunciamiento en favor de Gregorio era el amor" (Rodrigo, 2005 ). El amor de María Lejárraba por su marido fue eterno. En una carta que escribe a María Lacrampe, amiga, compañera suya de batallas, en la que le anuncia la creación de su nueva obra (Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración), confiesa con amargura haber sufrido por amor: "yo ahora estoy haciendo no examen sino recuerdo de mi vida porque quiero escribir un libro de memorias con el plausible fin de ganar un poco de dinero con una bonita obra de arte y al recorrer las horas siento rabia contra mí misma por las muchísimas horas que he desperdiciado en sufrir por amor: ahora que lo veo a la clara luz de la ancianidad veo que no valía la pena esa pena insolente y mal nacida que no tiene consuelo ni medida (carta a María Lacrampe, 22/III/1948. Fundación Ortega y Gasset, cit. por A. Blanco, 2001:489).

según el sociólogo francés, es una importante fuente de poder, en este caso de poder cultural. Y fue precisamente este poder cultural lo que María tomaría para sí misma para comenzar su intervención en defensa de la igualdad para las mujeres en el ámbito de la cultura dominante en la segunda década del siglo.

Con una serie de ensayos teóricos feministas[11] encabezados con el nombre Gregorio Martínez Sierra, comienza su participación en la lucha política por "la igualdad de derecho, la libertad, la dignidad, honra y provecho con el varón" (Aguilera, 2004:10). Será miembro de la famosa asociación Lyceum Club fundada por la excelsa pedagoga María de Maeztu, y más tarde, con el advenimiento de la República en agosto de 1931, crea la célebre Asociación Femenina de Educación Cívica en colaboración con María Rodrigo y Pura de Ucelay al no aprobar el espíritu elitista del Club. El objetivo propuesto era fomentar la cultura de las mujeres: "despertar a las mujeres de la clase media, mucho más dormidas e ignorantes que las del pueblo, a la conciencia de una responsabilidad ciudadana" (Rodrigo, 2005:247) También colaboran en la asociación varias intelectuales y mujeres políticas como Clara Campoamor, Matilde de la Torre, María de Maeztu, Isabel Oyarzábal, Benita Asa Manterola y su amiga María Lacrampe, militante socialista, con la que mantuvo una importante correspondencia epistolar. Formará parte también del comité Pro-presos del PSOE y de otras filiaciones que apoyaban la protesta internacional contra la represión y las dictaduras. María Lejárraga irrumpe en la política con fuerza como lo había hecho en otros ámbitos, y en 1933 es elegida diputada en el Partido Socialista por Granada, su distrito electoral. Viaja por toda España en compañía de Dolores Ibárruri y de Matile de la Torre, diputada y amiga íntima.

Su actividad política como "propagandista" del PSOE, como prefería definirse, y su interés por los problemas de las mujeres, no la alejó nunca de su afán literario al que se dedicó toda su vida, aprovechando sus viajes y misiones por Europa para conocer y entrar en contacto con los mayores escritores y dramaturgos europeos. Es cierto que apenas escribió en el periodo de su compromiso social y político, antes de la guerra, durante el cual se dedicó preponderantemente a escribir ensayos, artículos y conferencias; "su pluma discreta, silenciosa, nobilísima, no la dejó nunca de sus manos,

---

[11] Aparecen reunidos en cinco volúmenes: Cartas a las mujeres de España (1916); Feminismo, feminidad, españolismo (1917); La mujer moderna (1920); Nuevas cartas a las mujeres de España (1932);y Cartas a las mujeres de América (1941). La mayoría de las cartas aparecieron publicadas en la prensa. Remito al trabajo de Alda Blanco publicado en 2003: A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra, que traza la trayectoria del pensamiento feminista de la autora.

aunque su nombre no apareciera en público ni casi en privado" (Rodrigo, 2005, Introdución de J.Prat:1)

Su importante actividad literaria, anterior a la política, será incesante a partir de 1908 cuando abandona su profesión de maestra, con la cual siempre se sintió más identificada. Se entrega "sin descanso" a la labor de escritora con abnegación al lado del marido, con el que juntos fundan y dirigen revistas (Vida Moderna,1901; Helios, 1903-1904; Renacimiento, 1907)[12] y colaboran en la dirección de prestigiosas editoriales (Renacimiento, 1910; Estrella, 1917) que publican las obras de autores significativos de la literatura del momento. El genio creativo de María Lejárraga, la experiencia cultural en sus numerosos viajes, el talento del marido en la dirección y la puesta en escena, resulta determinante en el desarrollo de una importante actividad teatral, con la creación del famoso Teatro de Arte, en el que colaboran dramaturgos y compositores como Joaquín Turina y Manuel de Falla, gran amigo suyo.[13] Los Martínez Sierra emplean un lenguaje teatral y escénico renovado que no niega la tradición cultural hispánica y las nuevas estéticas europeas. Los estrenos se suceden uno tras otro consagrando a los Martínez Sierra en el escenario nacional e internacional. María decide ser la sombra del fuego cediendo a su marido todo su protagonismo y viviendo al margen. No le importó nunca la gloria.

Mientras su marido y la actriz vivirán en Hollywood obteniendo clamorosos éxitos cinematográficos, ella colabora con la República dedicándose a la política para "intervenir en el arreglo de España" (Aguilera, Epistolario, carta 15): "Me parece que España va por muy buen camino y que, a fuerza de trabajar, dará un buen camino al mundo (Ibid, carta 16).

El 17 de octubre de 1936 fue enviada como agregada comercial de la República española a Berna y nunca más volvería a pisar su tierra.

Tras los años convulsos del estallido de la Segunda Guerra mundial se encontraba en Niza acompañada de su hermana Nati. Aquí sufrieron los mayores horrores: hambre, dolor, soledad que dejaron una huella imborrable. En una carta a un amigo ruso, George Portnoff, residente en los Estados Unidos, le habla de los "días de

---

[12] Sobre la historia de estas revistas pueden consultarse los textos de G. Díaz Plaja, Modernismo frente a 98 (Madrid,Espasa Calpe, 1951); R. Gullón, Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra (Publicaciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961) y D. Paniagua, Revistas culturales contemporáneas. I (1897-1912), Madrid, Ediciones Punta Europa, 1964); M. Pilar Celma Valero, La pluma ante el espejo (Salamanca, Acta salmanticencia,1989).

[13] Fue también muy amiga de Juan Ramón Jiménez.

miseria negra": "No puedes figurarte el hambre que hemos pasado durante estos dos últimos años en Francia: baste saber que pasé de 80 kg de peso a 49" (Aguilera Sastre, Epistolario, carta 19). En otra carta escribe: "de todas las privaciones de la guerra, el frío es la que más me ha atormentado. Algunas veces, cuando estaba sola con Nati enferma, lloraba por no poderme calentar" (Ibid, carta 20) Las condiciones de vida de María eran cada vez más desesperadas, comienza a pensar en dejar el país para poder sobrevivir. En otra carta, esta vez dirigida a la viuda de su amigo, Collice Portnoff, expresa su enorme aflicción: "pasados los setenta años, tengo que trabajar para ganarme la vida lo mismo que tuviese veinte; trabajar no me importa, me siento con fuerzas para ello, pero en el estado actual del mundo, es muy difícil encontrar mercado para el trabajo"(Aguilera Sastre,Epistolario:14).

Emprende sola a los setenta y seis años su segundo y largo destierro,[14] que se iba a concluir en Argentina antes de cumplir los cien años. Sus cenizas fueron arrojadas a las aguas del Plata un día de verano de 1974.

Dos extraordinarios libros de memorias, Una mujer por caminos de España (1952) y Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración (1953), completados en el exilio[15] resucitan a la escritora muerta en vida. Son dos obras que representan un rebobinado de la memoria, un viaje a través de nostalgias inmóviles que se niegan a morir en la orilla del silencio, de donde emerge la no absoluta verdad revelada de María Lejárraga García, mujer olvidada.

## BIBLIOGRAFÍA


Aguilera Sastre, J., "República y primer exilio de María Lejárraga: epistolario con George Portnoff", El exilio literario de 1939, 70 años después, Logroño, Universidad de La Rioja. Internet:12/8/2013. <http://www.unirioja.es/servicios/sp/catalogo/online/Exilio1939/portada.shtml

---, J., María Lejárraga: "Artículos feministas a las mujeres republicanas", Berceo, 147 (2004), pp. 7-40.


[14] Su primera etapa del exilio fue Estados Unidos, allí realizó varios viajes por diversas ciudades, con la idea de obtener fortuna; como había conseguido su marido gracias a sus trabajos. En México se encuentra con viejos amigos; realiza varios trabajos y colabora con las editoriales Aguilar y Grijalbo.

[15] Además de estas obras, publicó otros dos libros: Viajes de una gota de agua , comprende tres cuentos, y Fiesta en el Olimpo (y otras diversiones menos olímpicas), un híbrido que recoge varios trabajos producidos en el exilio. Existen otros escritos suyos que están en espera de ser editados.

Blanco, A., *Feminidad y Escritura en la España de Medio Siglo*, Breve Historia Feminista de la literatura española (cood. por Iris Zavala), 5, 1998, pp. 5-38.

---, Introducción a María Lejárraga, Una mujer por caminos de España, Madrid, Valencia, Pre-Textos, 1989, pp. 11-42.

---, María Martínez Sierra: *feminismo y exilio, El exilio literario de 1939*: actas del Congreso internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999, coord. por María Teresa González de Garay Fernández, Juan Aguilera Sastre, 2001, pp. 359-374.

---, "Una mujer por caminos de España: María Martínez Sierra y la política", *María Martínez Sierra y la república: Ilusión y compromiso*, Juan Aguilera Sastre (cood.), Logroño, Instituto de estudios riojanos, 2002, pp. 173-188.

---, *A las mujeres: Ensayos feministas de María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de estudios riojanos, 2003.

---, "María Martínez Sierra: hacia una lectura de su vida y obra", Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, 719 (2006), pp. 337-345.

Bourdieu, P., *The fiel of Cultural production*, Nueva York, Columbia, University Press.

Checa Puerta, J., *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación universitaria española, 1998.

Dru Douhherty, M.F., *La escena madrileña entre 1929 y 1931: Un lustro de transición*, Madrid, fundamentos, 1997.

Mangini S., *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

Martínez Sierra G., *Nuevas cartas a las mujeres de España*, Madrid, Renacimiento, 1932.

Martínez Sierra, M., *Una mujer por caminos de España*, edición e introducción de Alda Blanco, Madrid , Castalia 1989.

---, *Gregorio y yo*: Medio siglo de colaboración, edición y prólogo de Alda Blanco, Valencia, Pre-Textos, 2000.

---, *María ante la república: conferencias y entrevistas (1931-1933)*, estudio introductorio, edición y notas de Juan aguilera Sastre, Logroño, Instituto de estudios riojanos, 2006.

O'Connor, P. W., Gregorio y María Martínez: *Crónica de una colaboración*, Madrid, La Avispa, 1987.

---, “María Martínez Sierra y sus paraísos perdidos: algunas obras desconocidas, El exilio literario de 1939, 70 años después”, Logroño, Universidad de La Rioja. Internet:12/8/2013. <http://www.unirioja.es/servicios/sp/catalogo/online/Exilio1939/portada.shtml

Rodrigo, A., *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, introd. de José Prat, prólogo de Arturo del Hoyo, Barcelona, Algaba Ediciones, 1992.

Trapiello, A., *Los nietos del Cid. La nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914)*, Editorial Planeta, Barcelona, 1997.

Valender, J. (ed.), *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Poetas e impresores*, Madrid, Residencia de estudiantes, 2001.

# ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL: UNA DONNA NELLA REPUBBLICA NAPOLETANA DEL 1799 RACCONTATA ATTRAVERSO LA STORIA, LA LETTERATURA E IL CINEMA

*Pietro Montotti*
*UNED*

ABSTRACTS
Eleonora de Fonseca Pimentel, poetessa, studentessa di giurisprudenza, scienza naturali e matematica, all'inizio fu una sostenitrice entusiasta delle riforme politiche illuministiche di Ferdinando IV di Borbone. Dopo la Rivoluzione Francese e il cambiamento radicale nella politica del governo napoletano, molto più illiberali e repressive, ella fu una protagonista attiva della Rivoluzione del 1799 e fondò la Repubblica Napoletana. Direttore del "Monitore napoletano", fu una giornalista libera, impegnata nel mutare le plebi napoletani in cittadini. Alla caduta della Repubblica, affrontò senza paura la morte per impiccagione. Nel 1986 la sua vita è stata rappresentata dal romanziere Enzo Striano nel romanzo *Il resto di niente*, dove l'autore rappresenta le illusioni dei rivoluzionari. Alcuni anni dopo, nell'adattamento cinematografico di Antonietta de Lillo Eleonora è rappresentata come una "Donna moderna" le cui idee e atti sono ancora utili.

Eleonora de Fonseca Pimentel, poetess, scholar of jurisprudence, natural and mathematical sciences, at first, was an enthusiastic supporter of Ferdinand IV of Burbon's enlightened politics reforms. After the French Revolution and the radical change of Neapolitan government policy, much more illiberal and repressive, she was an active protagonist of 1799' Revolution and founded the "Neapolitan Republic". Editor of «Monitore napoletano», she was a free journalist, committed in changing of "Neapolitan plebs" into "Civil people". At fall of Republic, she showed herself fearless in meeting the death on the scaffold. In 1986 his life was represented by the novelist Enzo Striano in the novel *Il resto di niente*, where the author represents the illusions of the revolutionaries. Some years later, in Antonietta de Lillo's 2004 film adaptation Eleanor is represented like a "Modern woman" whose ideas and acts are still useful.

KEYWORDS:
Eleonora de Fonseca Pimentel, Repubblica napoletana del 1799, Monitore napoletano, rivoluzione, donna coraggiosa.
Eleonora de Fonseca Pimentel, Repubblica napoletana del 1799, Monitore napoletano, revolution, brave woman.

## INTRODUZIONE

In questo congresso dal titolo *Ausencias: Escritoras en los márgenes de la cultura* ritengo che la poetessa, giornalista e rivoluzionaria italiana di origini portoghesi protagonista del mio intervento, Eleonora de Fonseca Pimentel, abbia validi motivi per essere ricordata. Il suo non trovarsi dove dovrebbe essere, cioè la sua assenza, è

riferibile a più luoghi, sia fisici che della memoria, un'assenza quindi già presente, se mi permettete il gioco di parole, quando Eleonora era in vita e che le è poi sopravvissuta, una marginalità la sua non solo rispetto alla cultura ma anche rispetto alla vita, al proprio vissuto.

La prima parte dell'intervento sarà costituita da un inquadramento biografico, nel corso del quale tenterò di portare in evidenza la sua assenza/marginalità rispetto ai luoghi in cui è vissuta, alla propria classe sociale, al ruolo di genere a lei assegnato dalla società del tempo, fino alla *damnatio memoriae* decretata dai Borboni a seguito della restaurazione del potere regio e della condanna a morte inflitta a Eleonora e alla sua assenza dalle antologie letterarie italiane. Nella seconda parte mi soffermerò invece sulle due opere che hanno ricostruito la vita di Eleonora: il romanzo di Enzo Striano *Il resto di niente* (1986) e l'omonimo film della regista napoletana Antonietta De Lillo, uscito nelle sale italiane nel 2005, alle quali va dato il merito di aver riportato all'attenzione del pubblico italiano la vita e l'opera di Eleonora, riscattandola dall'oblio in cui era in parte caduta.

ELEONORA DE FONSECA PIMENTEL: UN'INTELLETTUALE ALLA PROVA DELLA RIVOLUZUONE

L'esame degli aspetti più significativi della biografia di Eleonora può prendere le mosse ricordando la sua assenza dalla terra di origine della propria famiglia, il Portogallo. De Fonseca nacque infatti a Roma il 13 gennaio del 1752 in un edificio di via di Ripetta. La sua famiglia era di nobili origini: il padre, Don Clemente, discendeva da un'antica famiglia spagnola, un ramo della quale si era trasferito, intorno alla metà del XVII secolo, dalla Spagna al Portogallo, la madre invece, Donna Caterina Lopez, proveniva da una famiglia originaria di Lisbona, che già agli inizi del Settecento intratteneva rapporti a Roma con la curia pontificia. Come accadeva spesso nelle famiglie nobili d'antico regime, il matrimonio dei suoi genitori, celebrato a Roma nel 1750, era stato organizzato all'interno di uno scambio incrociato tra due fratelli e due sorelle che di conseguenza diventavano tra loro cognati. Trascorsa la prima infanzia a Roma, ancora giovanissima, all'età di otto anni dovette seguire nel 1760 la famiglia a Napoli, da qui una nuova assenza e un successivo adattamento a nuove condizioni di vita. Nel 1760 infatti le due famiglie de Fonseca e Lopez furono costrette a lasciare Roma in seguito all'espulsione dei gesuiti dal Portogallo e all'inasprimento del dissidio tra Lisbona e la corte pontificia. I due nuclei erano guidati dall'abate Don Antonio Lopez, fratello della madre di Eleonora, che rappresentava per le due famiglie un

costante punto di riferimento e che tanta parte ebbe nella formazione culturale di Eleonora. La famiglia si stabilì quindi a Napoli nel quartiere dove risiedevano da secoli gli spagnoli, in una zona dominata da una fitta rete di stretti vicoli ancora oggi chiamata "Quartieri Spagnoli". Qui si svolse la gran parte dell'esistenza di Eleonora e in un appartamento dei Quartieri de Fonseca installò la redazione del suo giornale, Il Monitore, l'organo politico della Rivoluzione Napoletana del 1799.

Fin dall'adolescenza rivelò inconsuete capacità intellettuali e una forte passione per gli studi guidati dallo zio abate, "uomo assai noto per la probità e valore delle lettere" ((Arch. di Stato di Napoli, *Atti del Proc. di separazione coniugale Fonseca. Tria*, *Dep. di D. Giuseppe de Souza*, ff. 94-98). Oltre alle lettere classiche e lo studio della poesia, Eleonora frequentò, cosa ancor più rara per una donna dell'epoca, gli studi scientifici, si interessò infatti di economia, matematica, astronomia, mineralogia e chimica. Caso raro ho detto, ma non così eccezionale, l'ambiente in cui crebbe e si formò Eleonora era quello illuministico della Napoli colta e cosmopolita del secondo Settecento, in cui si intrecciavano il motivo della necessità di uno sviluppo pedagogico che favorisse il diffondersi di studi scientifici e tecnici, oltre a quelli consueti di taglio classico e giuridico, e quello del riconoscimento alle donne dell'aspirazione a una formazione culturale elevata. Le testimonianze registrate durante il processo di separazione coniugale che la oppose al marito offrono la possibilità di conoscere i particolari del suo impegno intellettuale e del suo desiderio di emergere[1]. Eleonora scriveva correntemente in italiano, portoghese e francese, mentre l'inglese era la lingua di molte sue letture. Tuttavia, il campo da lei prediletto era quello della poesia, a soli sedici anni fece il suo debutto nei salotti della società colta di Napoli declamando versi, sempre sotto l'attenta supervisione dello zio abate. L'ambiente dei salotti letterari, a Napoli ancor più che a Roma, permise a Eleonora di inserirsi nel circolo delle relazioni culturali dell'ambiente colto napoletano, garantendole la conoscenza delle idee maggiormente in voga in quell'epoca.

Fin dal suo esordio letterario nel 1768, in cui diede alle stampe *Il tempio della gloria*, un epitalamio per le nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria, Eleonora manifestava fiducia nelle capacità riformistiche della monarchia illuminata. Nel 1775 pubblicò *La nascita di Orfeo* (Napoli), una cantata per il neonato principe

---

[1] Le carte del processo sono le uniche fonti archivistiche su Eleonora de Fonseca giunte fino a noi, in quanto, come è noto, tutte le carte riguardanti la Repubblica napoletana e i suoi protagonisti, in modo particolare i processi dei rei di stato, furono quasi totalmente distrutte per volere dei sovrani, in un'operazione di damnatio memoriae.

ereditario. Alle lodi che presto la società colta napoletana le tributò, si aggiunse la voce di Pietro Metastasio, al quale la F. aveva inviato i suoi lavori confessando che la propria ispirazione era maturata alla "assidua lettura degli scritti suoi" (Metastasio, 1832: 1048), lo stesso poeta Metastasio le rispose con una lettera datata 9 ottobre 1775 nella quale lodava "la nobile e armoniosa franchezza" nel verseggiare, la "vivace immaginazione" e la sicurezza dell'erudizione storica e mitologica (Ibid). Voltaire le dedicò invece il sonetto *Beau rossignol de la belle Italie (*cfr. Battaglini, 1997: 161, Macciocchi, 1993: 126-129, Urgnani, 1998: 333-347*)*. Tuttavia, e qui arriviamo a un'altra assenza di Eleonora, ciò non le ha garantito un riconoscimento, magari breve, nelle antologie di letteratura italiana, avendo pesato sulle sue composizioni poetiche il giudizio negativo di Benedetto Croce, il quale non teneva in buon conto la poesia di gusto arcadico e la giudicò di contenuto cortigiano ( Croce, 1926 :10-15). Solo negli ultimi anni alla vicenda letteraria di Eleonora è stata dedicata attenzione con una monografia di Elena Urgnani (Urgnani, 1998) allo scopo di restituirle ciò che le era venuto a mancare come riconoscimento poetico negli ultimi due secoli, liberandola dalla fama di poetessa metastasiana. Nella realtà, il suo cammino letterario è difficilmente inquadrabile nel solo ambito dell'Arcadia e della poetica cortigiana del secolo dei Lumi, infatti, seppur abbia preso le mosse da componimenti di innegabile stile arcadico e neoclassico, il percorso poetico di Eleonora è quello tipico di molti intellettuali dell'epoca: a un'iniziale adesione fiduciosa all'entusiasmo generale verso le capacità riformiste della dinastia borbonica seguì l'approdo agli ideali rivoluzionari d'oltralpe[2]. Pur in una cornice formale petrarchesca, ma ben lontani dal gusto dell'Arcadia sono poi i sonetti pubblicati nel 1779 *In morte del suo unico figlio* e *L'Elegia per un aborto*, lavori che affrontando temi del proprio vissuto femminile eleggono una materia scabrosa e personalissima a oggetto di componimenti poetici, rivelandosi pertanto sorprendenti ed innovativi per l'epoca e in considerazione che il loro autore è una donna. I sonetti, come ricorda Elena Urgnani, "sono l'unica parte della sua attività di scrittrice che Croce non disprezzò, coerente del resto con i suoi criteri di critico, e che salvò in quanto non erano legati ad alcuna occasione ufficiale ed encomiastica, ma testimoniavano invece una genuina ispirazione personale" (Urgnani, 1998: 154).

Questi componimenti poetici di materia dolorosamente autobiografica ci inducono ad abbandonare il racconto della Eleonora poetessa per far ritorno alla sua

[2] Cfr. Giuseppe Galasso, *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1989; Franco Venturi, *Settecento riformatore*, IV, 2, Torino, Einaudi, 1984, pp. 22 7-231.

biografia e in particolare alla vicenda privata legata al suo matrimonio. Nel febbraio 1798 Eleonora sposò Pasquale Tria de Solis, di famiglia appartenente alla piccola nobiltà napoletana, tenente del reggimento nazionale del Sannio. La sua vita familiare fu presto segnata da un'infelicità che si manifestò quasi subito e che durò fino al divorzio, consumatosi dopo sette anni di vita in comune. Gli atti del processo, con le loro preziose testimonianze, ci riportano le enormi difficoltà e l'insanabile conflitto che Eleonora visse all'interno delle mura domestiche tra le proprie aspirazioni intellettuali di donna colta e al centro di un notevole tessuto di relazioni personali e la realtà di un vissuto quotidiano condiviso con un uomo troppo distante, per formazione e abitudini, da lei. Troppo grande infatti era la differenza tra i costumi della famiglia de Fonseca, che per quanto appartenente a una famiglia nobile decaduta apriva pur sempre il suo salotto ai propri pari facendovi entrare il vento nuovo delle idee settecentesche, e il tradizionalismo dei Tria. Furono sette anni di diffidenze, gelosie, incomprensioni e violenze, a seguito di queste ultime ebbe un aborto, mentre un altro figlio, Francesco, morì per malattia a soli otto mesi. Inconcepibile per un militare così tradizionalista come Pasquale Tria avere in casa una donna indipendente ed emancipata, che addirittura avesse scambi epistolari con altri uomini, per di più intellettuali! In questi anni Eleonora sopportò non solo le violenze fisiche ma anche quelle morali, come il fatto che la sua corrispondenza fosse aperta e nascosta. Fu il suo amato padre ad aiutarla a liberarsi, avviando la richiesta di separazione a seguito della quale le fu concesso di abbandonare il tetto coniugale e tornare alla casa paterna. Terminava così per Eleonora una dolorosa quanto infelice parentesi della sua esistenza, che dovette vivere e sopportare per via delle leggi e del ruolo di genere al quale tentò anche lei di adeguarsi con eroica volontà. Nel 1785, il marito, per ragioni rimaste ignote, si ritirò dalla causa rinunziando a ogni azione legale. Lo stesso anno morì suo padre ed ella, trovatasi in difficoltà economiche, richiese con supplica al re un sussidio mensile che le venne concesso in ragione di 12 ducati. Inizia ora per Eleonora una fase intensissima di studio, scrittura e impegno politico, durante la quale si allontanò dalla poesia approfondendo temi di diritto pubblico e di economia, ma anche seguendo con interesse gli studi scientifici. Della sua attività negli anni successivi fino al 1798, quando venne imprigionata e quando ormai a Napoli era giunto a maturazione quel processo che vide tanta parte del ceto intellettuale riformista aderire ai principi e all'azione rivoluzionaria, si hanno scarse notizie, di modo che non è agevole seguire il mutamento e la conversione del suo pensiero. Sappiamo che seguiva con interesse gli avvenimenti francesi e presso di lei si raccoglievano per

commentare le notizie della Francia riportate dal *Moniteur* - che ella riceveva dal rappresentante diplomatico del Portogallo - alcuni di coloro, come A. Giordano e il Cestari, che saranno poi implicati in attività cospirative (Nicolini, 1935, p. 3). Nelle carte giudiziarie il suo nome si incontra per la prima volta negli anni 1794 e 1795 da uno degli imputati dei processi del 1794-95, Giordano (Croce, 1968, p. 26). E' questo il periodo nel quale la monarchia borbonica, dopo l'illusione riformista, adottava una serie di provvedimenti restrittivi e polizieschi che indicavano la fine delle aperture al rinnovamento. Sono quelli i giorni in cui fu sospettata di avere rapporti con l'ambiente dei patrioti, periodo che culminò con la sospensione del sussidio reale nel 1797 e con l'arresto del 5 ottobre 1798. Eleonora rimase nel carcere della Vicaria fino alla metà del gennaio del 1799 quando i lazzari[3] presero d'assalto le carceri cittadine liberando insieme con i detenuti comuni quelli politici. In seguito ella partecipò alle riunioni del comitato di patrioti che, davanti alle alternative o dell' anarchia popolare di stampo sanfedista o del tentativo di un governo aristocratico degli eletti della città, propugnava l'instaurazione immediata di una repubblica democratica e progressista. Si giunse così alla presa del potere a Napoli, attraverso la conquista della fortezza di sant'Elmo, il 19 gennaio 1799, il castello che domina la città dall'alto del quartiere Vomero, all'instaurazione della Repubblica napoletana e all'arrivo dei francesi[4]. Eleonora fu fin dal principio una protagonista di quell'avventura politica, prima componendo in sant'Elmo un *Inno alla libertà* che non ci è pervenuto e poi assumendo la direzione del giornale *Il Monitore*, divenendo una celebre cronista politica. Da questa sua tribuna partecipò all'avventura politica giacobina a Napoli, commentando, incitando, criticando anche le attività politiche di quei mesi febbrili:

> Primo caso in Italia di una donna direttrice di un giornale, nei 35 numeri del «Monitore» fa emergere la sua forte personalità esprimendo la propria indipendenza di fronte a qualsiasi pressione e agli stessi provvedimenti del governo. Il suo intento era tutelare gli interessi del paese e soprattutto del popolo: non solo non fu mai acriticamente filogovernativa ma, pur dipendendo le sorti della debole Repubblica

---

[3] Nome usato spregiativamente dagli Spagnoli, per indicare a Napoli i popolani del quartiere Mercato che parteciparono alla sollevazione di Masaniello (1647). Il nome fu poi esteso a indicare la plebe in rivolta di altre città meridionali. Il nome deriverebbe dal Lazzaro del vangelo, per via della sua e della loro nudità (ma su questo vocabolo influisce anche la parola spagnola *lazería*: miseria, scarsezza).

[4] Nell'ampia bibliografia dedicata alla Repubblica napoletana del 1799, segnaliamo Sulla Repubblica napoletana letteratura, si veda,, Anna Maria Rao, Pasquale Villani, *Napoli 1799-1815. Dalla Repubblica alla monarchia amministrativa*, Napoli, Edizioni del Sole, s.d. ma 1995; Anna Maria Rao, *La Repubblica napoletana del 1799*, Roma, Newton Compton, 1997; Ead. (a cura di), *Napoli1799 fra storia e storiografia*, **(**Atti del Convegno internazionale, Napoli, 21-24 gennaio 1999**)**, Napoli, Vivarium, 2002.

napoletana dalla presenza delle armi francesi, ella non esitò, in diverse circostanze, a criticare apertamente l'esercito di occupazione (Pellizzari, 2008: 113).

Sembra che Eleonora scrivesse da sé la maggior parte degli articoli, informazioni, commenti che il giornale andava pubblicando e che di persona raccogliesse le notizie, partecipando alle sedute del governo provvisorio e alle manifestazioni e cerimonie della Repubblica. Tra i temi toccati dal giornale e che occuparono la mente di Eleonora vorrei qui segnalare quello, di cruciale importanza per la sopravvivenza di quell'esperimento politico, dell'educazione del popolo. Ella riteneva, ripercorrendo il progetto giacobino dell'educazione politica del popolo, che uno dei principali compiti della Repubblica fosse l'azione pedagogica rivolta verso l'immensa plebe che, benché fosse stata nei secoli vessata ed emarginata dalla monarchia borbonica e mantenuta ignorante e lacera, provava tuttavia un attaccamento profondo verso il re e la sua corte, dalle cui regalie dipendeva per la sopravvivenza quotidiana e da cui fu strumentalizzata a fini reazionari. La propaganda in dialetto napoletano, una gazzetta in dialetto che, a spese del governo, fosse letta nelle piazze e riportasse i più importanti provvedimenti presi dalla Repubblica, teatri di burattini e cantastorie che riportassero i temi cari ai democratici, commento dei giornali sulle piazze o nelle parrocchie, sul modello delle missioni religiose, furono alcuni degli strumenti che Eleonora suggeriva per sostenere l'avvicinamento delle plebi alla Repubblica. Nei suoi resoconti dei provvedimenti repubblicani troviamo un grande equilibrio, se dobbiamo stare ai commenti dei grandi storici di quella rivoluzione: "la saggia e sventurata Pimentel" dirà di lei V. Cuoco (Cuoco, 1926: 94) [5], mentre Croce del *Monitore* sottolineerà "la calma e l'elevatezza morale" (Croce, 1968: 52). Gli eventi infine precipitarono, le voci di un imminente abbandono dell'esercito francese, che Eleonora seguì prima con incredulità e poi con eroica fede nelle capacità di autonoma resistenza dei repubblicani[6], poi il susseguirsi delle vittorie delle bande sanfediste che risalivano da sud la penisola, fino all'ingresso in città il 13 giugno 1799 del cardinal Ruffo e alla successiva capitolazione del 19 giugno. Ella salì su una delle navi che

[5] Testo disponibile sul sito: http://www.scribd.com/doc/18007176/Cuoco-V-Saggio-Storico-Sulla-Rivoluzione-a-Del-1799 [consultato il 7 luglio 2013].

[6] Per la consultazione e il commenti ai numeri del Monitore Napoletano rimando all'edizione di Mario Battaglini (a cura di), *Il Monitore napoletano 1799*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1999. Tra i primi e gli ultimi numeri del giornale esiste, come sottolinea Mario Battaglini, una diversità netta. In questi ultimi de Eleonora, a poco a poco, tralascia di parlare di Napoli per dare sempre più spazio alle notizie straniere, alle leggi, ai proclami.

avrebbero dovuto raggiungere la Francia, in quanto i termini della capitolazioni prevedevano per gli sconfitti l'esilio e non la condanna a morte[7]. Tuttavia, i patti non furono mantenuti né da Nelson né da Ferdinando IV, per cui Eleonora fu tra i prigionieri costretti a scendere dalla nave per essere portati in carcere e condotti a giudizio. Con la fine della Repubblica termina il suo sogno politico e con esso anche la sua vita. Il 7 agosto fu pronunciata la sentenza di condanna a morte per impiccagione. Non rivolse una supplica al sovrano per ottenere clemenza, chiese solo di non morire sulla forca, ma con la scure, come era previsto dalle leggi per il suo ceto sociale: le fu negato con un pretesto. Pare che quel 10 agosto del 1799, prima di salire sul patibolo, la sua ultima preoccupazione nei confronti della propria persona, fosse quella di chiudere la gonna per non offrire il suo corpo alle ingiurie della plebe che ella aveva inutilmente tentato di sollevare. Morì il 10 agosto del 1799, nella Piazza del Mercato di Napoli.

*IL RESTO DI NIENTE*: LA LENÒR DI ENZO STRIANO

Uscito nel 1986 presso l'editore scolastico Loffredo, dopo vari tentativi di pubblicazione andati a vuoto da parte dell'autore, il libro ottiene subito un grande consenso di critica e pubblico, seguito da ristampe e dalla presenza in vetta alle classifiche dei libri più venduti nei giornali nazionali.

L'opera di Striano è un romanzo storico e non una vita romanzata o una biografia, come ci avverte l'autore in una nota in coda al testo, perché entrambi questi due ultimi generi non concedono la narrazione degli eventi della storia con quelle "libertà postulate da Aristotele", da Tasso, da Manzoni, e da altri grandi ma implicano, invece, un'univoca interpretazione di date, fatti e vicende. Questa dichiarazione diremmo programmatica ci rende manifesta la volontà dello scrittore di avvertirci che la sua Lenòr, è questo il nome con il quale familiarmente la protagonista viene chiamata da genitori, parenti, amici e dallo stesso narratore intradiegetico nel corso del romanzo, non è quella ricostruita dagli storici attraverso i documenti ma una donna la cui esistenza viene da lui ricostruita prendendosi delle libertà, concesse appunto dallo statuto del romanzo storico. Più avanti, sempre nella stessa nota, citando la Poetica di Aristotele, Striano ricorda che "lo storico espone ciò che è accaduto, il poeta ciò che può accadere, e ciò rende la poesia più significativa della storia, in quanto espone l'universale, al contrario della storia, che s'occupa del particolare". Con questa seconda

[7] Circa il ritorno dei Borboni e la successiva repressione, cfr. Benedetto Croce, *Il ripurgo, ossia l'epurazione attuata dalla regina Carolina in Napoli nel1799*, Bari, Laterza, 1945; e Id. (a cura di), *La riconquista del regno di Napoli nel 1799*, Bologna, Il Mulino, 1999 (ristampa anastatica dell'ed. Bari, Laterza, 1943).

precisazione nella stessa nota, Striano sembrerebbe avvertirci che le vicende narrate ne *Il resto di niente* assumono dei tratti universali pur nella particolarità di quelle vicende, suggerendoci così che le tappe e l'epilogo della rivoluzione napoletana del 1799 abbiano valore universale, come la storia di Eleonora sia comune a quella di tante altre donne della stessa epoca.

La narrazione di Striano ha quasi un andamento cinematografico, per scene, con la soggettiva fissa su Lenòr e con stacchi che la seguono in tutti i suoi spostamenti fisici: Roma, Napoli, il carcere, e nelle sue tappe esistenziali: l'infanzia nei pressi del porto romano di Ripetta, l'adolescenza a Napoli con la scoperta della città, il suo crescere e farsi donna: le amicizie, l'ingresso in società, il matrimonio, e il formarsi degli ideali rivoluzionari fino ai suoi ultimi giorni. E' un romanzo storico, come ci avverte il suo autore, e allo stesso tempo il *bildungsroman* femminile di una donna che vediamo crescere pagina dopo pagina nella mente e nel corpo, tra successi nello studio e consensi nei salotti letterari, descritta nell'evoluzione intellettuale e del corpo, con la scoperta della propria femminilità e il suo farsi donna: dall'apparizione delle prime mestruazioni (Striano, 2005: 32)[8] fino all'episodio del debutto poetico a corte, in cui Eleonora supera i maschi, ma si vergogna del proprio florido seno che attira gli sguardi del re e la gelosia della regina (Striano, 2005: 86-87)[9]. Il ritratto di Lenòr che Striano ci restituisce nel suo romanzo è comunque quello di una donna incompleta, incerta, dubbiosa, a tratti pavida, pur nel momento delle scelte coraggiose da lei prese. Dai rapporti con gli uomini, al matrimonio imposto, dalla malattia di origine probabilmente nervosa cui è soggetta dopo l'episodio dell'introduzione di volantini nel palazzo reale durante il galà per il compleanno della regina nel novembre del 1791, fino ai dubbi che la colgono nella conduzione del Monitore. Le sue riflessioni a proposito della sua vita intrecciano privato e politico:

Riflette sul curioso fenomeno che ha accompagnato la sua vita. In fondo, sempre qualcuno s'è occupato di lei: mamãe, vovò, papài, titìo… E gli amici, chi più, chi meno: Belforte, Jeròcades, Primicerio, Cirillo, Sanges, Gennaro. Non è mai stata veramente sola. Negletta. Non era questo che, inconsapevolmente, aveva chiesto? Fin quando da

---

[8] Questo incontro con re Ferdinando le rimase impresso anche per un altro motivo. Mentre tornava, avvertì dolori nel ventre, di quelli che, da qualche settimana, ogni tanto l'assalivano. E sentì calore appiccicoso tra le gambe, trepidazione dentro. Si mosse con cautela. A casa s'accorse che per la prima volta da lei sgorgava sangue, il suo sangue di donna.

[9] ‹‹ Sentiva ››, però, che il re continuava a perlustrarla. Le parve addirittura d'avvertirsi, sul petto seminudo, un fiato tiepido. Azzardò mezzo sguardo timido: Maria Carolina la fissava.

piccina, fiduciosa, garbata girava per le vie romane, chiedendo alle persone che l'aiutassero a inserirsi nel mondo? E cioè che l'amassero?

Com'è strana la vita. Adesso è qui, coinvolta nella Storia, dentro intrighi di cui non s'intravede l'esito. E questi che si credon protagonisti! Di cosa? Tutto dipende da quanto succede a migliaia di chilometri, e in paese noti soltanto dai giornali, dove gruppi di scalmanati cercano d'imporre a milioni di persone ciò che essi ritengono sia felicità (Striano, 2005: 214).

I dubbi e lo scetticismo di fondo che l'accompagnavano nel 1791 li ritroviamo nei pensieri che Striano le attribuisce mentre assiste ai preparativi della condanna a morte del giovane patriota De Deo, quasi scorgesse in una carica di eroico esistenzialismo nichilista la radice, la motivazione di certe scelte politiche radicali:

Quali sono le motivazioni dei ragazzi? Perché un giovinetto intelligente, di famiglia agiata, lasciato solo e libero a studiare nella meravigliosa città, invece di godersela, la vita, in una Napoli così bella, profumata, preferisce chiudersi nei salotti fumosi, sciupare il tempo in discussioni oziose? Giocare alla politica, per cambiare un mondo che nessuno sa se potrà mai diventare nuovo?

Certi ragazzi sono come Dio, generosi e sciocchi. Si costruiscono in testa le immagini orgogliose d'un mondo, s'incapricciano a dargli vita: appagano in ciò brame d'infinito amore? (Striano, 2005: 213).

Una completa umanizzazione dell'eroina tramandata da storici e biografi di Eleonora insomma, che Striano, dopo il divorzio e ancora dopo la carcerazione, ci descrive coinvolta negli eventi rivoluzionari quasi per caso, come fosse coinvolta dalle circostanze che la circondavano e soprattutto come se la scelta estremistica rivelasse di lei la volontà di colmare un vuoto venutosi a creare nella sua vita dopo il fallimento del matrimonio e la morte del figlio, la scomparsa dei suoi cari e il disincanto succedutosi dopo la virata reazionaria dei Borboni. L'autore non si dedica ad analizzare l'evoluzione del pensiero politico di Eleonora – dagli anni della fede nel riformismo illuminato dei sovrani all'approdo rivoluzionario - e di alcune sue intuizioni emerse durante la direzione del *Monitore* nei frenetici brevi mesi della repubblica – ad esempio il suo progetto di riforma dei banchi o quello che Eleonora trattò ampiamente sulle pagine del *Monitore* della legge sui feudi – Striano non fa menzione nel romanzo, limitandosi a descrivere il suo tentativo di andare verso il popolo, parlando la sua stessa lingua al fine di fargli acquisire la coscienza della cittadinanza e dei suoi diritti. Ed è proprio in quei mesi di rivoluzione e di tentativi di parlare al popolo che Eleonora sembra perdere la

speranza di portare a sé le masse attraverso una rivoluzione levatrice di nuovi mondi, scoprendo dal contatto diretto con le plebi e con chi quelle plebi le frequentava assiduamente per lavoro e per appartenenza sociale, come Vincenzo Cammarano, il grande Pulcinella, che anche Napoli sarebbe cambiata un giorno ma lentamente, attraverso il tempo e solo forse con quelle riforme che appunto di tempo hanno bisogno:

> Forse bisognerà aspettare che queste generazioni di Napoletani man mano si estinguano, carpire ad esse i giovanissimi, quelli che cedono, come il lavorante riccio senza un dito al piede. Col tempo le impenitenti legioni s'assottiglieranno, si dilegueranno nel Mito: Napoli diventerà una città come tant'altre, civili, della Terra, abitata da un popolo istruito, educato, ragionevole, pronto a seguire quanto gli verrà intimato dai filosofi, da tutti quelli che vogliono assolutamente dargli felicità (Striano, 2005: 351).

Da notare, in questa femminilizzazione/umanizzazione dell'eroina rivoluzionaria, seguita in primo piano in tutte le fasi importanti del suo divenire donna, le poche pagine che Striano dedica agli anni del suo matrimonio: nell'edizione da me consultata, consistente di 400 pagine, sono solo una dozzina quelle che raccontano i sette anni di vita in comune con Pasquale Tria. Quasi come se l'autore non volesse soffermarsi più di tanto su quella parentesi di solo dolore che rappresentò per la vita di Eleonora, inutile tempo sacrificato da lei agli studi, alla politica, al dibattito politico e culturale, un tempo che Striano ha voluto risparmiare al lettore. O forse, chissà, il pudore dello scrittore che ha preferito non mettere a fuoco, per rispetto verso la donna e l'eroina, le umiliazioni fisiche e morali da lei sopportate in quegli anni.

Il giudizio di Striano sulla Storia e sulla rivoluzione napoletana sembra coincidere appieno con quello di Vincenzo Cuoco sulla rivoluzione passiva del 1799, quindi sui limiti e sulle follie dei rivoluzionari. Anche Eleonora, come già visto, sembra dare ragione al grande storico della rivoluzione, in una autocritica cui è già pervenuta in vita. Influiscono in questa visione del mondo e della storia le esperienze politiche dell'autore e le circostanze politiche durante le quali il romanzo fu scritto. Striano era uscito dal PCI nel 1956, a seguito dei tragici fatti di Budapest, mentre il romanzo era stato progettato e scritto all'indomani della rivoluzione studentesca, quindi negli stessi anni in cui la violenza terroristica faceva precipitare il paese nell'emergenza. Ma anche Napoli, la città di Eleonora e di Striano, era in quegli anni involontario scenario delle imprese affaristico criminali della Nuova Camorra Organizzata di Raffaele Cutolo e

delle vicende di malcostume politico e corruzione seguite alla ricostruzione del terremoto del 1980.

Proprio poco prima di essere giustiziata, Eleonora si sofferma a guardare il gran mare di teste che assistono al suo supplizio e, con il pensiero rivolto già verso un avvenire che non vedrà mai più con i suoi occhi, si lascia andare a una riflessione tanto amara quanto scettica sulla sua esperienza politica, che sembra contraddire quanto Cuoco e le altre fonti le attribuiscono, cioè la frase virgiliana *Forsan et haec olim meminisse juvabit* (E forse un giorno gioverà ricordare tutto questo) (Cuoco, 1980: 123):

> Domani avranno già scordato quanto succede adesso: ora, però, si stanno divertendo, innocenti e crudeli come infanzia. Ma tutti siamo infanzia: questi qui, noi che moriamo, il re, la regina…Quante assurdità, meu Deus! Servirà, poi, ricordare queste cose? (Striano, 2005: 401-402)

Rimane la città e la sua quotidianità tumultuosa, scomposta e disordinata, che tra i vicoli continua a vivere e divorare dimenticando ogni cosa, ogni evento. Rimane anche, negli occhi e nelle orecchie del lettore, il plurilinguismo del romanzo, la scelta narrativa di Striano di rappresentare anche linguisticamente quella variegata e magmatica sensazione di vita e opinioni che doveva essere di quella città e di quell'epoca: napoletano, francese, spagnolo, portoghese e latino si susseguono e si rincorrono tra le pagine del romanzo. Così come restano, in un napoletano ormai definitivamente acquisito da lei che napoletana non era ma che a Napoli aveva trascorso la maggior parte della propria vita, le parole che Lenòr rivolge al sacerdote andato a offrirle gli ultimi conforti: "Accossì adda i'. Come dicono i lazzari: così deve andare. Tu nun ce puo' fa' niente. Il resto di niente" (Striano, 2005: 396).

## DIGNITÀ E FELICITÀ: LA LENÒR DI ANTONIETTA DE LILLO

Presentato con successo di critica e di pubblico alla 61ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e uscito nella sale italiane nel 2005, il film elegante e ricercato della regista napoletana Antonietta de Lillo rappresenta una compiuta sintesi cinematografica del romanzo di Striano, che viene qui riscritto e rivisitato, pur nei termini di una quasi assoluta fedeltà all'opera letteraria[10]. Posta Eleonora al centro della scena, la narrazione ci prende per mano e ci conduce nei meandri delle vicende utopistiche e perdenti della rivoluzione napoletana. Impersonata da una credibile Maria

---

[10] Il presente capitolo prende spunto da una intervista con la regista Antonietta De Lillo avvenuta a Roma il 11/07/2013.

de Medeiros, portoghese anch’essa come la nostra eroina, la Eleonora cinematografica è dotata di un insieme di forza morale, coraggio intellettuale e fragilità femminile che la rendono un personaggio della storia intransigente eticamente, un’intellettuale anticipatrice di visioni e tendenze e una donna moderna. Lo sguardo affezionato di Striano lo ritroviamo nell’obiettivo della macchina da preso di Antonietta de Lillo, con un surplus di consapevolezza politica nel film che forse manca nel romanzo. La Eleonora ritratta nella pellicola è l’eroina tragica che rivendica pari dignità per tutti, per gli altri e per se stessa, elevando i sudditi in cittadini attraverso l’istruzione e l’autoconsapevolezza. “Come potevamo essere così pazzi? Vedevamo la bassezza e continuavamo a credere nella legalità” dice Eleonora a un immaginario Filangieri, con il quale – felice intuizione dell’autrice – imbastisce nel momento più triste e solitario, quello dell’attesa della propria morte, un dialogo che in quell’istante non è solo con un maestro, ma anche con un padre e un angelo custode. La Eleonora cinematografica infatti ha appena rivissuto, come in un sogno, il comportamento sguaiato e maleducato del Re Ferdinando durante la sua esibizione in un certamen di poesia a corte e rivendica in punto di morte il proprio diritto a ribellarsi per difendere la propria dignità personale. Non solo dignità, Eleonora ha anche compreso che la felicità che la rivoluzione vuole distribuire deve essere in primis collettiva per potersi declinare anche nel privato:

> Il tema del film è la felicità: quanto costa, quanto vale, quanto siamo disposti a rischiare per ottenerla. E’ la felicità meditata dei filosofi dell’Illuminismo, quella che coincide con le ragioni più profonde della nostra esistenza. Non è l’edonismo gratuito dei nostri giorni, l’arraffa arraffa dei capricciosi e dei viziati: è la sostanza prima della vita, la forza naturale che consente a ogni individuo di diventare ciò che è (Lodoli, 2005).

La sintassi della narrazione di de Lillo pone Eleonora/Maria de Medeiros al centro della scena, tutto passa attraverso la sua mente, i suoi ricordi, i suoi pensieri. La storia della vita di Eleonora e della rivoluzione napoletana ci scorre davanti quasi tutta attraverso i flashback organizzati e sgorgati dai pensieri della protagonista, che rielabora nella sua memoria il senso perduto della propria vita, in una rappresentazione della storia e dei fatti nella quale il tempo perde la propria linearità per diventare flusso di coscienza e tempo delle emozioni, per il quale non esiste senso diacronico senza il sincronico. Tutto si irradia da lei, il senso critico della storia, le istanze tematiche, l’organizzazione dell’intreccio, e in questa rimodulazione della scansione temporale dei fatti, per i quali il tempo ha perduto la sua progressività, frantumato nei segmenti dei

ricordi per ritrovarsi in un presente rivissuto dalla protagonista, ella non invecchia, ci appare sempre la stessa: solo i capelli un po' imbiancati ci avvertono del fluire del tempo. Anche il vestito indossato da Eleonora è identico, un vestito dell'Ottocento a rappresentare la sua modernità, che cambia colore simbolicamente a seconda dei momenti narrati dall'intreccio cinematografico. I modi e le forme della rivisitazione di Eleonora della propria storia sembrano dirci che il tempo/storia secondo moduli fisico/lineari è fuorviante, così come ingannevole è una visione della storia intesa come un processo continuo e uniforme nel tempo; che tale processo sia accrescitivo e progressivo; che, quindi, i traguardi e le aspirazioni degli uomini si debbano necessariamente ed esclusivamente collocare 'davanti'. In questo tempo che diviene circolare, un eterno presente, le vicende della rivoluzione giacobina a Napoli ci suggeriscono, alla maniera di Walter Benjamin, che alla redenzione umano/sociale si deve essere spinti, invece, dalla visione del passato, fatto di " rovine su rovine ", così orrendo da produrre una spinta irresistibile verso un futuro diverso in chi - come l' Angelus Novus raffigurato in un acquerello di Paul Klee molto amato da Benjamin - sa voltarsi a guardarlo[11]. In questo senso la vita di Eleonora e dei suoi compagni, giovani aristocratici che hanno perseguito il sogno di una vita più felice per tutti, è esemplare per l'oggi, perché ci permette di conoscere delle esistenze che dopo due secoli parlano ancora alla coscienza del nostro presente.

Nel gioco di richiami della narrazione, è doveroso ricordare il passaggio che descrive il soggiorno nel penitenziario della Vicaria di Eleonora, durante il quale ella ripensa ai sette anni del suo matrimonio, ai maltrattamenti e alle offese, cioè a quello che non ha avuto, alla mancanza di una vita normale, per ottenere la quale, fedele alla propria aspirazione alla felicità coniugata a un forte senso di dignità personale, mostrò un coraggio inusitato per la sua epoca, che la condusse a fuggire da un matrimonio che la umiliava. E sempre nel carcere, esiliata dalla Polis, la vediamo ascoltare il ventre profondo della città che le parla, attraverso le esistenze marginali delle altre recluse, di violenza e sopraffazione, miseria e repressione. Da lì sembra uscire una Eleonora

[11] "C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, e le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine cresce davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta", Benjamin, W. *Tesi di filosofia della storia* (1940), in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti,* trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, p. 79.

diversa - ormai consapevole della pazzia di credere ancora nelle capacità autoriformatrici della regalità – che riparata tra i suoi amici aristocratici, nel chiacchiericcio ozioso del pettegolezzo da salotto, avverte l'enorme distanza tra il loro astratto aristocraticismo e le domestiche che la fissano con lo sguardo, fino a trarne la conseguenza che la colpa non è del popolo se non riesce ad uscire fuori dalla *condizione di desiderare la felicità selvaggia del saccheggio*. Nella dialettica storica tra giacobini e sanfedisti, Eleonora rappresenta così un terzo campo, più aperto degli altri alle istanze altrui e che sa di umanesimo, modernità, senso critico, vicinanza al popolo. La Eleonora che a volte appare tutto intelletto, poesia e politica è la stessa che vediamo a tratti recuperare la propria dimensione corporea, la propria sessualità, la propria fisicità e femminilità. Oltre che attraverso il duro soggiorno carcerario, la consapevolezza della propria dignità personale passa infatti anche attraverso la rivendicazione della difesa del suo corpo di donna, già maltrattato dalle violenze fisiche del marito, quello che non vuole '*mostrare*' all'occhio oltraggioso della piazza al momento dell'impiccagione, quando in una delle scene iniziali del film chiede al frate "delle mutande" perché la forca è troppo alta. Più in generale, la difesa della dignità del corpo femminile si fa politica quando Eleonora si pone a protezione di altri corpi di donna, come quello di Graziella, la serva il cui corpo ella ha visto posseduto dal marito infedele, che per tutta la durata del film Eleonora rincorre e protegge, anche quando esso è vittima dei segni impietosi della sifilide, e che per tutto il film con caparbietà le sfugge: rappresentazione dell'impossibilità per i rivoluzionari napoletani di entrare definitivamente in contatto con il corpo e l'essenza popolo.

La dignità di Eleonora è anche nel finale, quando al suo amico di una vita, Vincenzo Sanges, che la implora di scappare con lui in Francia per fuggire dalla sicura capitolazione e dalle prevedibili vendette, risponde con le parole che sono il riassunto della dignità di una vita: "Scappatene tu Vincenzo, io vado a Sant'Elmo…i miei compagni mi aspettano là, tu vattene per i Camaldoli, non ti sei esposto nella Repubblica, non hai niente da temere se ti fermano, io sono un pericolo per te…Vincenzo io non posso scappare, sono stata la cittadina Fonseca, la voce della repubblica."

Questa è la Eleonora di Antonietta de Lillo, una donna moderna che si trova un po' per libera scelta un po' per caso (anche nel film, proprio in chiusura del dialogo con Vincenzo Sanges al momento di decidere se fuggire o rimanere, troviamo le parole di Eleonora "Io, e quando mai ho deciso io") inserita nella Storia, una meravigliosa

utopista, che ci sorprende e ci commuove per il rigore e la passione con cui ha sfidato il Potere e ha affrontato la sconfitta. Un'esclusa, un'assenza da famiglia, ceto, colleghi rivoluzionari, dal popolo stesso, consapevole dell'inevitabile scacco che l'attende. «La gente non vuole niente: vuole solo essere lasciata in pace. La felicità che vogliono loro non è la nostra».

BIBLIOGRAFIA

Arch. di Stato di Napoli, *Processi antichi*, *Gran Corte della Vicaria*, *Ordinamento Zeni*, *Processo di separazione di d. Eleonora Pimentel Fonseca dal marito D. Pasquale Tria de Solis*, fascio 133, f 43.

Battaglini, M., (a cura di), *Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata fra letteratura e rivoluzione*, Napoli, Generoso Procaccini, 1997.

Battaglini, M. (a cura di), *Il Monitore napoletano 1799*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1999.

Benjamin, W., *Tesi di filosofia della storia* (1940), in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti,* trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, pp. 75–86.

Croce, B., *Il ripurgo, ossia l'epurazione attuata dalla regina Carolina in Napoli nel1799*, Bari, Laterza, 1945.

Croce, B., *Eleonora De Fonseca Pimentel e il Monitore Napoletano*, in Id., *La rivoluzione napoletana del 1799. Biografie, racconti, ricerche*, Bari, Laterza, 1926.

Croce, B., *La riconquista del regno di Napoli nel 1799*, Bologna, Il Mulino, 1999 (ristampa anastatica dell'ed. Bari, Laterza, 1943).

Croce, B., *La rivoluzione napoletana del 1799*, *Biografie*. *Racconti*. *Ricerche*, Bari, Laterza, 1968.

Cuoco, V., Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli, Bari, Laterza, 1980. Internet 07-07-2013. http://www.scribd.com/doc/18007176/Cuoco-V-Saggio-Storico-Sulla-Rivoluzione-a-Del-1799.

Galasso, G., *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1989.

*Il resto di niente*, (2004); regia Antonietta de Lillo; soggetto Enzo Striano (romanzo); sceneggiatura Giuseppe Rocca, con la collaborazione di Laura Sabatino, Antonietta De Lillo; produttore Mariella li Sacchi e Amedeo Letizia; Fotografia Cesare Accetta; Montaggio Giogiò Franchini; Musiche Daniele Sepe.

Lodoli, M., Diario 29 aprile 2005 “Il resto è niente”, *Diario*, 4 (2005), pag. 11.

Macciocchi, M. A., *Cara Eleonora*, Milano, Rizzoli, 1993.

Metastasio, P., *Tutte le opere* , Firenze, Borghi, 1832.

Nicolini, *N., Luigi de Medici e il giacobinismo napoletano*, Firenze, Le Monnier, 1935.

Pellizzari, M. R., *Eleonora de Fonseca Pimentel: morire per la rivoluzione,* in *Storia delle donne*, 4, pp. 103-121 Torino, Einaudi, 2008.

Rao, A. M., Villani, P., *Napoli 1799-1815. Dalla Repubblica alla monarchia amministrativa*, Napoli, Edizioni del Sole, s.d. ma 1995.

Rao, A. M., *La Repubblica napoletana del 1799*, Roma, Newton Compton, 1997; Ead. (a cura di), *Napoli1799 fra storia e storiografia*, (Atti del Convegno internazionale, Napoli, 21-24 gennaio 1999), Napoli, Vivarium, 2002.

Striano, E., *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 2005.

Urgnani, E., *La vicenda letteraria e politica di Eleonora De Fonseca Pimentel*, Napoli, La città del Sole, 1998.

Venturi, F., *Settecento riformatore*, IV, 2, Torino, Einaudi, 1984.

## MUJERES ESCRITORAS: ¿OLVIDADAS O EXCLUIDAS DE LOS GRANDES PREMIOS LITERARIOS ESPAÑOLES E ITALIANOS?

*María Gracia Moreno Celeghin*

*UNED*

ABSTRACTS
Estudio comparativo entre los principales premios literarios italianos y españoles: el *Premio Campiello* y *el Premio Strega* en Italia y los premios Nadal y Planeta en España, con una mención especial al Premio Cervantes. Tras analizar los resultados, especialmente en los últimos veinte años, se esbozarán las posibles causas de la escasa presencia de las mujeres escritoras entre los autores premiados.

Comparative study between the main Italia and Spanish literary awards: *Campiello* and *Strega* Awards in Italy and Nadal and Planeta Awards in Spain, with a special reference to the Cervantes Award. After analizing the results, especially in the last twenty years, the causes of the sparse presence of women writers among the awarded authors will be outlined.

KEYWORDS
Premios literarios- Italia- España- ausencia- escritoras
Literary Awards-Italy-Spain-Absence-Women Writers

INTRODUCCIÓN

De entre las muchas y variadas líneas de investigación que ofrece este “X Congreso Internacional: Ausencias” cabe destacar hasta qué punto las mujeres escritoras españolas e italianas han alcanzado el reconocimiento que merece su aportación a la literatura de sus respectivos países. Las mujeres escriben y lo hacen desde hace siglos pero no está tan claro (a la luz de los resultados que se presentarán en este estudio) que su labor esté reconocida con el mérito que reciben y han recibido a nivel público e institucional.

Tanto en España como en Italia son numerosos los premios que se convocan cada año con el fin de premiar, bien una única obra, bien la carrera literaria de los autores españoles e italianos. En España son muchos los reconocimientos que las instituciones públicas otorgan cada año: el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte convoca, entre otros, el Premio Nacional de las Letras españolas y los Premios Nacionales de Literatura en sus diversas modalidades; la Universidad de Alcalá de Henares otorga el prestigioso Premio Cervantes. A nivel privado, editoriales como Planeta, Destino, Espasa o Tusquets (por citar las más destacadas) cuentan con

concursos literarios de novela, poesía, literatura infantil y juvenil en muchas y muy variadas categorías. En Italia, son principalmente las editoriales o empresas privadas quienes convocan premios a nivel nacional para reconocer la obra de autores de lengua italiana.

En este estudio se han escogido, para conocer el panorama español, los premios Planeta y Nadal. En cuanto a los premios italianos, los elegidos son el *Strega* y el *Campiello*. Todos ellos premian una novela, inédita o no según cada caso, de un escritor. Se han recogido los datos desde la fundación de cada uno de los galardones, prestando especial atención a los últimos veinte años. Por otra parte, se llevará a cabo un análisis particular del Premio Cervantes, debido al prestigio del que goza, y que reconoce la carrera de un autor de lengua castellana en su conjunto.

EL PREMIO STREGA Y CAMPIELLO EN ITALIA

En ausencia de un premio literario con las mismas características que el Cervantes, se han tomado en consideración dos de entre los más destacados: el *Premio Strega* y el *Premio Campiello.*

El *Premio Strega* fue fundado en 1947 en Roma por Maria y Goffredo Bellonci, con la contribución y patrocinio de Guido Alberti, a cuya empresa de licores se le debe el nombre del premio. Desde hacía algunos años, en pleno conflicto bélico, un grupo de intelectuales amigos del matrimonio se reunía en la casa romana de la pareja para discutir sobre política, cultura y sociedad. En el seno de este ambiente nació la idea de crear un premio literario que contribuyera al renacimiento cultural de una Italia en ruinas. "Los amigos de los domingos" *("Gli amici della domenica")* conformarían el jurado y, desde 1947, año de su institución, se han otorgado un total de 67 premios. De ellos, han sido galardonados 57 escritores frente a 10 escritoras. Elsa Morante fue la primera (en 1957) y Margaret Mazzantini y Melania Mazzucco (2002 y 2003, respectivamente), las últimas. Entre ellas, encontramos a escritoras de la talla de Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese, Lalla Romano, Fausta Cialente, la misma Maria Bellonci, Mª Teresa Di Lascia y Dacia Maraini. 10 escritoras frente a 57 escritores, de las cuales, cabe destacar que se concentran en mayor proporción en los últimos 20 años, con un total de 4 escritoras premiadas, frente a las 6 restantes en los anteriores 47 años.

El *Premio Campiello* tiene una fecha de creación más reciente (1962) y fue concebido e instituido por los industriales de la región del Véneto con la finalidad de contribuir a la promoción de la narrativa italiana, así como incentivar y favorecer la difusión de la lectura: un objetivo más que loable, sin duda, por parte de los empresarios

industriales de una de las regiones más prósperas de Italia. Goza hoy en día de un prestigio considerable en el mundo cultural italiano y desde su origen cuenta con un jurado, uno técnico y otro popular, sistema que se detallará más adelante.

En 1971 fue premiada la primera escritora: Gianna Manzini; 17 años más tarde, la segunda, Rosetta Loy y, durante los tres años siguientes, Francesca Duranti, Dacia Maraini e Isabella Bossi Fedrigotti. En 1997 recibió el galardón Marta Morazzoni y en 2004, Paola Mastrocola. De 2007 a 2010, cuatro escritoras fueron las ganadoras: Mariolina Venezia, Benedetta Cibrario, Margaret Mazzantini y Michela Murgia. El 7 de septiembre tuvo lugar la ceremonia de la 51ª edición en la que ha sido escogido el escritor Ugo Riccarelli (con *L'amore graffia il mondo*), fallecido recientemente. En total: 11 mujeres frente a 50 hombres, seis de ellas en el último ventenio. De todas las ediciones, casi la mitad (22) no contaba con ninguna mujer entre las novelas finalistas; en veintiuna de ellas, una mujer había sido elegida entre el quinteto final y en siete ocasiones, dos escritoras figuraban entre los finalistas. En 2008, un solo escritor figuraba entre cuatro escritoras en la *"cinquina"* final. Desde el año 2010, la *Fondazione Il Campiello* otorga un reconocimiento especial a toda la carrera de una personalidad destacada de las letras italianas; este año, el premio ha sido concedido a Alberto Arbaisino y en los años precedentes. Los galardonados fueron Dacia Maraini (2012), Andrea Camilleri (2011) y Carlo Fruttero (2010).

LOS PREMIOS NADAL, PLANETA Y CERVANTES EN ESPAÑA

El Premio Nadal de Novela se concede desde el año 1944, siendo el más antiguo de los que se otorgan en España. Fue creado por Ediciones Destino y, debido a su antigüedad, su lista de ganadores puede ser considerada como ejemplo del proceso de evolución de la literatura española desde mediados del siglo pasado. Destaca que la ganadora de la primera edición fue Carmen Laforet por su obra *Nada*. En la década de los 50, cinco fueron las escritoras premiadas (Elena Quiroga, Dolores Medio Estrada, Luisa Forrellad, Carmen Martín Gaite y Ana María Matute), por lo que la presencia femenina en este premio prometía ser destacada; sin embargo, habría que esperar 22 años hasta que otra obra de una mujer fuera galardonada: Carmen Gómez Ojea, por *Cantiga de agüero*, en 1981. En los últimos veinte años tan sólo a cinco mujeres se les ha otorgado el Premio Nadal: Rosa Regás (1994), Lucía Etxebarría (1998), Ángela Vallvey (2002), Clara Sánchez (2010) y Alicia Giménez Bartlett (2011). En total, de las

setenta ediciones celebradas, sólo en doce ocasiones la vencedora ha sido una mujer, llegando a finalistas en otras ocho ediciones[1].

El Premio Planeta de Novela fue establecido por el editor José Manuel Lara en 1952 con la finalidad de promocionar a los autores españoles. En esta ocasión, tanto la novela ganadora como la finalista reciben sendos premios en metálico. Se trata de un premio que goza, no sólo de prestigio, sino también de una gran divulgación entre el público, además de suponer una importante cantidad de dinero (en la última edición de 2013, asciende a seiscientos un mil euros) para los premiados.

Hasta la edición de 2012 se han otorgado 61 premios, de los cuales sólo 13 han recaído sobre mujeres, concentrándose siete de ellos en los últimos veinte años. La primera escritora en ser premiada fue Ana María Matute en 1954 por su obra *Pequeño teatro*; la siguió dos años después Carmen Kurtz, y en 1964, Concha Alós; en 1966, Marta Portal y en el 75, Mercedes Salisachs; en 1989, Soledad Puértolas. Desde 1998 hasta el 2001 se suceden: Carmen Posadas, Espido Freire, Maruja Torres, Rosa Regàs; y, en 2004 y 2005, las dos últimas escritoras a las que se les ha otorgado el Planeta, hasta la actualidad: Lucía Etxeberría y María de la Pau Janer. Entre las novelas finalistas, 17 de ellas han sido escritas por mujeres, 13 en los últimos veinte años.

Y, por fin, llegamos al premio más prestigioso de las letras españolas, el Premio Cervantes, por dos razones: en primer lugar, por ser un reconocimiento institucional otorgado por la Universidad de Alcalá de Henares y, en segundo lugar porque otorga el galardón a toda la obra literaria de un autor, lo cual le confiere un reconocimiento pleno. Fue instituido en 1974 (treinta años más tarde que el Nadal y 24 años después que el Planeta) con el fin de rendir homenaje al mayor representante de las letras hispánicas: el gran Miguel de Cervantes premiando la contribución que un autor español o hispanoamericano haya aportado con su obra al enriquecimiento del patrimonio literario de la lengua española.

Cada 23 de abril (día en el que se conmemora el fallecimiento del escritor) tiene lugar la ceremonia de entrega del premio y, de las 38 ediciones celebradas hasta el momento, sólo tres mujeres han sido las protagonistas. Es justo recordarlas aquí: María Zambrano, filósofa, fue la primera, en 1988. En 1992, la poeta cubana Dulce María Loynaz, y la tercera, la última mujer en entrar como merecidísima protagonista en el

[1] En 2010 se suspendió la categoría de finalistas al convocar la editorial otro premio: El premio de Novela Francisco Casavella para jóvenes valores.

maravilloso paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, Ana María Matute, en 2010.

DATOS

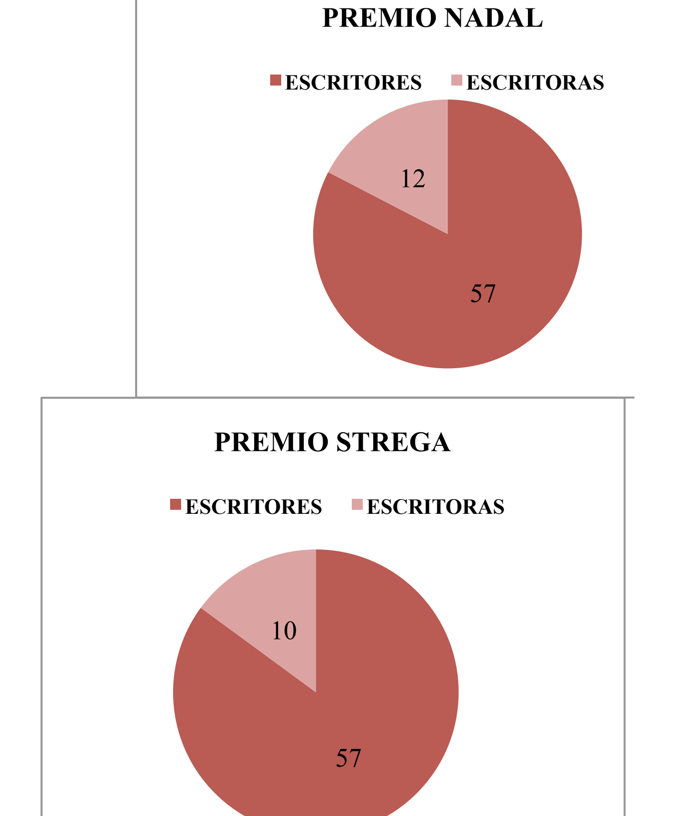
A continuación se aportan los datos numéricos de los premios analizados, representados en porcentajes, incluidos los últimos veinte años:

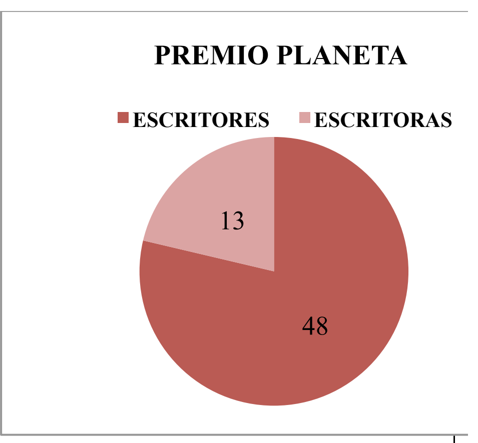
**STREGA:** 67 ediciones. 10 escritoras premiadas (15%); 4 en los últimos veinte años (20%).

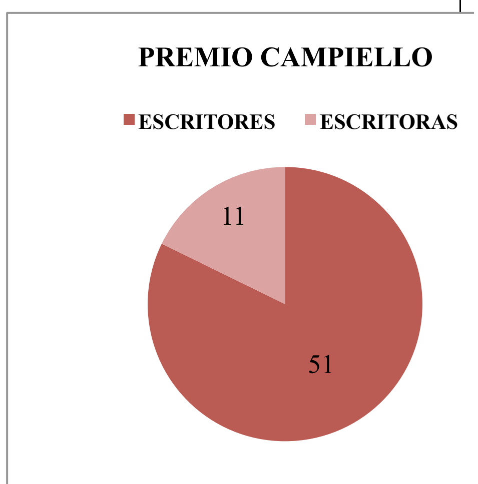
**CAMPIELLO:** 51 ediciones. 11 escritoras premiadas (22%); de ellas, 6 en los últimos veinte años (30%).

**NADAL:** 69 ediciones. 12 escritoras premiadas (17%), de las cuales, 5 en los últimos veinte años (25%).

**PLANETA:** 61 ediciones. 13 escritoras premiadas (21%), de las cuales, 7 en los últimos veinte años (35%).




ANÁLISIS DE LOS DATOS

Tras analizar los resultados del estudio, la realidad es que, tanto en España como en Italia, pocas escritoras han recibido reconocimiento público en forma de premio o

galardón, especialmente si analizamos los datos anteriores a 1990. No sólo no han sido premiadas, sino que han llegado en pocas ocasiones a los últimos peldaños como finalistas. En los últimos veinte años se ha producido un ligero incremento, sin duda, consecuencia de los avances que se han logrado en el resto de los ámbitos, tanto públicos como privados, aunque a todas luces escaso. El premio en el que esta ausencia es más evidente es el Premio Cervantes, en el que, de las 37 ediciones celebradas, sólo 3 han sido las escritoras premiadas (8%).

La primera pregunta que surge plantear es el motivo de tal ausencia. Una respuesta simplista pudiera ser que son pocas las mujeres que escriben, que dedican, o intentan dedicar, su vida a la literatura. Otra respuesta pudiera ser que sí, que escriben, pero no a un nivel suficientemente alto como para superar a sus compañeros escritores. Ninguno de los dos argumentos es fácilmente demostrable.

Entre las posibles causas que puedan justificar esta escasa presencia, pueden encontrarse por una parte, causas histórico-sociales y, por otra, causas relacionadas con la naturaleza de los premios analizados.

CAUSAS EXTRÍNSECAS: SITUACIÓN DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD.

Tanto en España como en Italia, la situación de la mujer tanto a nivel familiar como público, ha cambiado radicalmente en los últimos cincuenta años. El acceso a la educación, primero elemental y, posteriormente superior, ha dotado a la mujer de una instrucción que le ha permitido acceder a profesiones cada vez más cualificadas. Este avance fundamental ha estado apoyado por un sistema jurídico de igualdad frente al hombre que, durante el franquismo en España y el fascismo en Italia, detentaba el poder social y familiar, heredado y apoyado por una tradición que lo situaba en puestos de superioridad dentro de la escala social. Sin embargo, el avance de la mujer en la sociedad española e italiana, aunque lento, no se ha detenido y no debe detenerse.

Observemos cuántos altos cargos públicos y privados están detentados por mujeres. Dentro del ámbito institucional tomaremos como ejemplo el número de ministras que han formado parte de gabinetes de gobierno, el número de rectoras, mujeres académicas, y directoras de las bibliotecas nacionales de ambos países. En el campo privado, revelaremos datos sobre mujeres empresarias españolas e italianas.

En España, en todas las legislaturas desde 1978 hasta la actualidad ha habido 188 ministros, de los que 37 han sido mujeres (19,5%). En Italia, desde el III gobierno Andreotti hasta la actualidad, 63 mujeres han ocupado la cartera de un ministerio sobre 774 (8%). Cabe destacar el actual gobierno Letta, que cuenta con 7 ministras.

De las 75 universidades españolas, sólo 10 mujeres han ocupado el cargo de rectora. Una mención especial estoy obligada a hacer a la Universidad Española de Educación a Distancia, que ha contado con dos mujeres al frente de su gestión: Elisa Pérez y Araceli Maciá. Más desoladores son los campus italianos, en los que solamente 5 rectoras han dirigido las 79 universidades italianas, un 6%.

Sigamos con otra institución fuera de los ateneos, pero igualmente prestigiosa: las Academias de la Lengua. Durante toda la historia de la Real Academia Española, desde su fundación en 1713 por iniciativa de Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, solamente ha contado con la aportación de ocho mujeres académicas. En este caso, su homóloga italiana, la *Accademia della Crusca*, fundada en 1583, aventaja a la española, contando con 8 mujeres entre sus 32 miembros ordinarios, de los cuales, Nicoletta Maraschio es su presidenta, mientras que en la RAE sólo dos forman parte de la junta de gobierno.

Por el contrario, parece ser que tanto en España como en Italia la capacidad femenina de gestión ha establecido una roca fuerte: la dirección de las bibliotecas nacionales o estatales de ambos países. La Biblioteca Nacional de España, desde su fundación en 1711, ha contado con 6 directoras, la primera de ellas, en 1990; sin embargo, 2004 hasta hoy en día, cuatro mujeres la han dirigido: Rosa Regàs, Milagros del Corral Beltrán, Gloria Pérez Salmerón y la actual directora: Ana Santos Aramburo. En Italia, en una de las dos bibliotecas estatales encargadas de conservar la producción editorial, la *Biblioteca Statale di Firenze*, los cinco miembros de su Consejo de Administración son mujeres, así como la mayoría del resto de su órgano de dirección.

Por otra parte, aunque lentamente, se aprecia un incremento notable en el número de empresas dirigidas por mujeres, tanto en Italia como en España. La crisis económica, la desocupación y el empeoramiento de las condiciones laborales han empujado a muchas mujeres a buscar alternativas y decidirse a ser autónomas y gestionar su propia empresa. Italia, según datos revelados por el *Osservatorio dell'imprenditoria femminile di Unioncamere*[2]**,** el número de empresas en manos de mujeres representa el 23,5 % de las empresas italianas, habiendo aumentado en más de diez mil desde marzo del 2012 hasta el mismo mes de este año.

[2] Datos tomados de: http://www.unioncamere.gov.it/P42A1679C160S123/Imprese-femminili--in-dodici-mesi--10mila-in-piu-nonostante-la-crisi.htm

En España, pese a un ligero retroceso en la tendencia marcada en los últimos años, las mujeres desempeñan el 21% de los cargos directivos en empresas de tamaño medio y grande, colocando a nuestro país ligeramente por delante de Estados Unidos (20% de mujeres directivas) y Reino Unido (19%), pero por debajo de la media mundial (24%) y de la media en la Unión Europea (25%)[3].

CAUSAS INTRÍNSECAS A LOS PREMIOS: EL SISTEMA DE SELECCIÓN Y LAS TEMÁTICAS DE LAS OBRAS.

Pasaremos a analizar posibles causas intrínsecas que puedan justificar el escaso número de escritoras premiadas, propias de los diferentes concursos literarios como son la composición de los jurados y la temática de las obras

Los sistemas de selección de los premios españoles e italianos analizados tienen un carácter profundamente contrapuesto debido a la naturaleza de cada uno de ellos. Los Nadal y Planeta, al ser convocados por una editorial (Destino y Planeta, respectivamente), cuentan con un jurado técnico, escogido entre escritores, editores y críticos literarios por las propias editoriales. En el caso del Premio Nadal, en la última edición de 2013, el jurado estaba compuesto por Germán Gullón, Lorenzo Silva, Andrés Trapiello, Ángela Vallvey y Emili Rosales.

El Premio Planeta designa a siete personalidades de las letras españolas a través de la editorial que lo convoca. En primer lugar, una comisión lectora de la propia editorial realiza una primera lectura del todas las obras inéditas admitidas y escoge las diez mejores. Estas obras, tras una segunda lectura, llegan a los miembros del jurado junto con un informe emitido por la comisión que, finalmente, seleccionan entre ellas a la obra vencedora y la finalista. En la actualidad, el jurado está integrado por Alberto Blecua Perdices, Ángeles Caso, Juan Eslava Galán, Pere Gimferrer, Carmen Posadas, Rosa Regàs y Emili Rosales.

El sistema de los premio *Strega* y *Campiello* consiste, por el contrario, en un jurado mixto, formado, por una parte, por personalidades del mundo literario y por otra, por un jurado popular. Anteriormente, se ha hecho mención a los "amigos de los domingos", el grupo de intelectuales que se reunía en casa de los Bellonci allá por los años cuarenta. Ese grupo sería el primer núcleo del jurado literario, que en la actualidad está compuesto por 400 personalidades de la cultura italiana que se reúnen cada año en

---

[3] Fuente: *Grant Thornton International Business Report de 2013*. Datos tomados de: http://www.mujeryempresa.es/index.php/mujeresdirectivasyconsejeras/35-mujeresdirectivasyconsejeras/529-presencia-de-mujeres-en-puestos-directivos-retroceso-en-espana

dos ocasiones para votar la novela ganadora. Cada obra ha de estar avalada por dos sus miembros y en la primera votación se seleccionan los cinco más votados, que compondrán así la *cinquina* finalista. La segunda reunión, que tiene lugar en el *Ninfeo di Villa Giulia*, el primer jueves de julio, y transmitida en directo por *Rai1,* se ha convertido en un espectáculo mediático cargado de emoción hasta el momento de la votación final. En la edición de 2013, el ganador ha sido Walter Siti con su novela *Resistere non serve a niente* y, entre los finalistas, se encontraban Romana Petri y Simona Sparaco.

Este jurado “escogido” se amplió hace años con el voto de quince votos colectivos (emitidos por estudiantes de diferentes instituciones, italianas y extranjeras) y, desde 2010, con los votos de sesenta lectores escogidos por treinta librerías asociadas.

El *Premio Campiello* dispone, igualmente de un jurado mixto. El primero, está compuesto por críticos literarios, escritores e intelectuales prominentes del panorama cultural italiano y es el encargado de seleccionar el quinteto final de novelas entre todas las obras participantes en la convocatoria. El jurado popular está compuesto por 300 lectores anónimos, pertenecientes a todas las regiones italianas y a varias categorías sociales y profesionales, se seleccionan de año en año, y son los que deciden qué novela, de entre las cinco finalistas, es la vencedora. Este sistema de selección, con respecto a otros premios, presenta un carácter más amplio y democrático, pues no son los críticos ni los editores quienes escogen al vencedor, sino el público lector.

Aunque se aprecia una ligera ventaja en la proporción de escritoras galardonadas (22%) en el *Premio Campiello,* en el que el jurado cuenta con un sector ampliamente popular, la composición del mismo no resulta determinante a la hora de seleccionar al autor o autoras ganadoras, a la luz de los resultados analizados.

El jurado del Premio Cervantes, por el contrario, está formado por personalidades del mundo institucional, académico y literario, como los dos últimos galardonados con el premio, un miembro de la RAE, un miembro de una de las Academias de la Lengua Española de América y Filipinas, y otras personalidades del mundo académico de prestigio.

En la convocatoria del año 2013, se incorpora la siguiente aclaración: “Con objeto de poder formar un jurado paritario, cada una de las entidades deberá proponer necesariamente a dos miembros o representantes, hombre y mujer, entre los que la Dirección General de Política e Industrias Culturales y del Libro designará al que

corresponda para mantener dicha paridad."[4] Será interesante comprobar las consecuencias de dicha decisión en las próximas convocatorias.

Tampoco la temática de las obras parece indicar ninguna preferencia entre las novelas premiadas puesto que los argumentos de las obras escritas por las autoras galardonadas abarcan muchas y muy variadas temáticas: desde el mundo de las relaciones y sentimientos hasta novelas históricas, biográficas, de intriga y aventura, al igual que las producciones de los escritores premiados. Esta realidad evidencia que la tradicional línea de separación entre literatura masculina y femenina se diluye como lo demuestran las obras de los autoras y autores galardonados de las últimas ediciones. Como apunta Rosa Regás:

> "Hay mujeres buenísimas en novela policiaca, en novela de ciencia ficción, en literatura infantil –con ventas de millones de ejemplares-, en novela histórica, en poesía amatoria o mística, en novela social, en cualquier tipo de novela o ensayo que en muchas ocasiones alcanza mucho más éxito que las de los hombres pero que raramente son reconocidas por ellos, con la misma intensidad y entusiasmo con que promocionan, critican y aceptan las de sus congéneres." (Regàs, 2011).

CONCLUSIONES

A lo largo de los siglos la mujer ha conquistado poco a poco su derecho a la instrucción, ha reivindicado su justo protagonismo y se ha abierto paso profesional y públicamente. Con mucho más esfuerzo que los hombres, puesto que casi nunca se ha interpretado como lógico y aceptable su deseo de instruirse y de progresar social y económicamente. Hablo de la mujer en el mundo occidental, en la mayor parte de Europa y Norteamérica, pues en el resto del planeta muchas mujeres aún deben luchar enconadamente por, simplemente, aprender a leer y a escribir.

Respecto al tema que ocupa este ensayo, los resultados del estudio son reveladores de la ausencia (o, cuanto menos, de la escasa presencia) de las mujeres escritoras entre los premiados de los concursos literarios, tanto en España como en Italia: 24 escritoras en lengua española entre los tres premios analizados y 19 autoras italianas. Entre las españolas, sólo una de ellas ha recibido los tres galardones: Ana Mª Matute y, entre las italianas, Dacia Maraini y Margaret Mazzantini, han sido reconocidas tanto con el *Campiello* como con el *Strega.*

[4]http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-6359

En el discurso que pronunció en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes, Ana María Matute afirmaba: “este premio lo considero como el reconocimiento, ya que no a un mérito, al menos a la voluntad y amor que me han llevado a entregar toda mi vida a esta dedicación” (Matute, 2010). Nadie puede dudarlo y que este galardón lo merecía con creces. De hecho, ella será, junto a María Zambrano y a Dulce María Loynaz, una de las tres mujeres que serán recordadas por haber sido reconocidas a nivel institucional por su importante contribución a las letras españolas. Y sus nombres aparecerán entre los grandes representantes de la literatura castellana. Es cierto que el Cervantes premia toda la labor literaria de un autor a lo largo de su vida y, no es menos cierto que en los años ochenta y noventa pocas mujeres habían podido dedicar su vida a la literatura. Pero hemos superado el siglo XXI y ¿es posible que no haya escritoras dignas de merecer tal distinción? ¿Qué ocurre con las demás? ¿También ellas serán recordadas? ¿O serán olvidadas porque han sido voluntariamente borradas de la historia de la cultura? Como acertadamente apunta Laura Freixas: “que en el ámbito comercial reine una mayor igualdad es de poco consuelo: es lo institucional lo que pasa a la historia; nuestras nietas y nietos en la escuela no estudiarán los premios Planeta, sino los premios Cervantes.” (Freixas, 2013).

En un reciente y exhaustivo estudio realizado por Ana López Navajas, de la Universidad de Valencia, concluye que la presencia general de las mujeres en los manuales de todas las asignaturas de las ESO alcanza tan sólo el 12’8% y se reduce al 7,5% si se atiende a su recurrencia. ¿Qué ocurre con el saber femenino? Según la autora de este estudio, queda claramente demostrado que la mujer no posee la misma autoridad social que el hombre. Y ello acarrea consecuencias muy graves pues perpetúa la ausencia de las mujeres de la cultura en la educación de nuestros adolescentes privándolos de las aportaciones que muchas mujeres han realizado a la sociedad y a la cultura pero que, inexplicablemente, han sido ignoradas en los manuales de estudio. Esta ausencia priva, en primer lugar a las adolescentes, de referencias femeninas que tomar y, a todos, de una normalización imprescindible para desenvolverse en sociedad respetando el saber femenino (López Navajas, 2012).

Dacia Maraini nos recuerda en una entrevista:

> “Siempre he peleado. Mi escritura viene de una indignación clara contra las injusticias. No solo hacia las mujeres, también hacia la situación de las cárceles, de los manicomios, de los sin techo… No se trata de un proyecto político, pero creo que un escritor debe dedicarse a escribir

sobre el mal, no a hacer una exaltación del bien. No hay necesidad. Tiene que hablar de los problemas de su país, de las cosas que le ofenden, que le disgustan. Mi escritura viene de ahí, de las ganas de cambiar esa realidad y de la indignación frente a la injusticia"[5]

La lucha de la mujer no ha terminado. Y lo deseable es que no haya ningún tipo de discriminación, ni positiva ni negativa. Muchos de nosotros nos preguntamos qué grandes escritoras hubieron podido recibir alguno de los premios aquí presentados y seguramente muchos nombres afloren a nuestra mente.

Por todas ellas, vaya desde aquí este modesto homenaje.

WEBGRAFÍA

Accademia della Crusca. Accademici ordinari. Internet. 20-8-2013.
http://www.accademiadellacrusca.it/it/pagina-d-entrata

Accademia della Crusca. Organi dell'accademia. Internet. 20-8-2013.
http://www.accademiadellacrusca.it/it/laccademia/organizzazione/organi-dellaccademia

Bassan, V. (2013). "Le donne e quella difficoltà a diventare rettori universitari:l'esempio degli Usa", *LINKIESTA*. Internet. 25-08-2013.
http://www.linkiesta.it/le-donne-e-quella-difficolta-diventare-rettori-universitari-l-esempio-degli-usa

Biblioteca Statale di Firenze. Organi Statutari. Internet. 29-08-2013.
http://www.bncf.firenze.sbn.it/pagina.php?%20id=214&rigamenu=Organi%20Statutari

http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-6359

Freixas, L. (2013). "Qué fue de las escritoras", *El País*. Internet. 10-07-2013.
http://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616_612684.html

"Ganadores y finalistas del Premio Nadal", *Planeta de Libros*. Internet. 14-05-2013.
http://www.planetadelibros.com/premios-premio-nadal-seccion-ganadores-3.html

Gobiernos de España. Internet. 2-07-2013.
http://www.historiaelectoral.com/gob1996.html

---

[5] Ordaz, P. (2013). "Dacia Maraini, la escritora que no calla". *El país cultura*. Internet. 24-07-2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/03/actualidad/1372859224_269445.html

Governo Italiano. I governi dal 1943 ad oggi. Internet. 23-08-2013. http://www.governo.it/Governo/Governi/governi.html

Historia de la Biblioteca Nacional de España. Internet. 16-07-2013. http://www.bne.es/es/LaBNE/Historia

"Historia del Premio Nadal", *Planeta de Libros*. Internet. 11-05-2013. http://www.planetadelibros.com/premios-premio-nadal-seccion-historia-3.html

Homenaje a las rectoras de las universidades públicas. (2008). Internet. 15-07-2013. http://www.uned.es/rectoras/25.html

"Imprese femminili: in dodici mesi, diecimila in più nonostante la crisi", *Unioncamere.* Internet. 25-07-2013. http://www.unioncamere.gov.it/P42A1679C160S123/Imprese-femminili--in-dodici-mesi--10mila-in-piu-nonostante-la-crisi.htm

Listado de premios del Libro, la Lectura y las Letras. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Internet. 10-5-2013. http://www.mcu.es/libro/CE/Premios/ListadoPremios/Indice.html

López-Navajas, A. (2014). Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada, *Revista de Educación, 363*. doi10-4438/1988-592X-RE-2012-363-188.

Maraini, D. (2012). Campiello 2012, Premio alla Carriera. Internet. 30-08-2013. http://www.youtube.com/watch?v=VVUixd0xk-E

Matute, Ana Mª. "Discurso en la ceremonia de entrega del Premio de Cervantes". Internet.15-05-2013. http://www.uah.es/universidad/premio_cervantes/ana_matute.shtm

Ordaz, P. (2013). "Dacia Maraini, la escritora que no calla", *El país cultura*. Internet. 24-07-2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/03/actualidad/1372859224_269445.html

Premio Campiello. Internet. 20-05-2013. http://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/%28$linkacross%29/07136132D6D3CAD6C12574DB00469458?opendocument&language=IT

Premio Campiello. Le giurie. Internet. 30-06-2013. http://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/%28$l

inkacross%29/BF9D4291B414F116C12573A9003B2152?opendocument&language=IT

Premio Campiello. Storia, ricordi e opere. Internet. 25-05-2013. http://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/%28$linkacross%29/BC8D6D17A5DC4C10C125739F00577D50?opendocument&language=IT

Premio Cervantes. Internet. 10-5-2013. http://www.uah.es/universidad/premio_cervantes/

Premio Cervantes. Internet. 10-05-2013. http://www.epdlp.com/premios.php?premio=Cervantes

Premio Fondazione Il Campiello. Internet. 28-08-2013. http://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/%28$linkacross%29/F92A4C5508B88EDEC12577AC004AB5DF?opendocument&language=IT

Premio Planeta. Internet. 20-05-2013. http://www.premioplaneta.es/

Premio Planeta. Historia del premio. Internet. 16-06-2013. http://www.premioplaneta.es/historia/premio.html

Premio Planeta. Finalistas. Internet. 20-06-2013. http://www.premioplaneta.es/historia/finalistas.html

Premio Planeta. Ganadores. Internet. 16-06-2013. http://www.premioplaneta.es/historia/ganadores.html

Premio Planeta. Jurado y bases. Internet. 25-06-2013. http://www.premioplaneta.es/edicion/proxima.html

Premio Strega. Archivio. Internet. 30-06.2013. http://www.premiostrega.it/la-storia/archivio.htm

Premio Strega. Edizione 2013. Internet. 18-05-2013. http://www.premiostrega.it/edizione-2013.htm

Premio Strega. Il premio. Internet. 12-05-2013. http://www.premiostrega.it/il-premio.htm

Premio Strega. La storia. Internet. 17-05-2001. http://www.premiostrega.it/la-storia.htm

Premio Strega. Vincitori. Internet. 17-05-2001. http://www.premiostrega.it/la-storia/vincitori.htm

“Presencia de mujeres en puestos directivos: retroceso en España”, *Mujer y empresa*. Internet. 20-07-2013.

http://www.mujeryempresa.es/index.php/mujeresdirectivasyconsejeras/35-mujeresdirectivasyconsejeras/529-presencia-de-mujeres-en-puestos-directivos-retroceso-en-espana

"Rectores y rectoras", *Universia*. Internet. 6-07-2013. http://universidades.universia.es/gestion/autoridades-universitarias/organos-unipersonales/rectores-y-rectoras/

Regás, R. (2011). Mujeres y literatura, *El mundo.es. Blog. Ellas. Internet*. 16-08-2013. http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/2011/03/28/mujeres-y-literatyra.html

# LAS MUJERES COMO CREADORAS EN LAS ARTES PLÁSTICAS SEGÚN LOS TEXTOS DE ESCRITORAS EN LA ESPAÑA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

*Pilar Muñoz López*
*Universidad Autónoma de Madrid*

ABSTRACTS
Partiendo de las ideas dominantes sobre la incapacidad de la mujer para la creación artística y su carencia de "genio", se realiza una revisión de las mujeres que han llevado a cabo escritos y han reflexionado y expuesto su opinión sobre el arte y la creatividad de las mujeres. En la primera mitad del siglo predominan las que sustentan las mismas opiniones presentes en la cultura ambiente de su época aunque paulatinamente aparecen otras opiniones más favorables a la mujer creadora y artista. Desde la creación plástica algunas artistas nos han transmitido sus dificultades, sus puntos de vista y experiencias. Se analizan los escritos de Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer, Carmela Eulate Sanjurjo, Carmen de Burgos "Colombine", Carmen Baroja y Nessi, Rosa Chacel, Margarita Nelken, María Zambrano, Maruja Mallo y Mª Pilar Oñate

Starting with the dominant ideas about the inability of the women for the artistic creation and their deficiency of "Genius", I made a revision of the women that have written and thought about the fine arts and the creativity of the women. In the first half of the twentieth century prevail the women that have the same current opinions in their culture and in their time but gradually appear other opinions more auspicious for the creative women. From the fine arts some artists have transmitted their difficulties, points of view and experiences. On analyse the written works of Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer, Carmela Eulate Sanjurjo, Carmen de Burgos "Colombine", Carmen Baroja y Nessi, Rosa Chacel, Margarita Nelken, María Zambrano, Maruja Mallo and Mª Pilar Oñate

KEYWORDS
Artes, escritoras españolas, siglo XX.
Arts, Spanish writers, twentieth century.

Muy poco es lo que se conoce sobre las ideas y los escritos de las autoras españolas en relación a la creación artística de las mujeres en la primera mitad del siglo XX. La valoración social general ha sido escasa en cuanto a las obras producidas por las artistas que en el pasado se arriesgaron a realizar pinturas o esculturas y que se consideraban, especialmente a partir del siglo XVIII, obras menores cuya función era llenar los considerables tiempos de ocio de las damas de las clases altas. En este contexto, la opinión general y las ideas dominantes excluyen a la mujer del ámbito de la creación por inapropiado para las funciones que debe cumplir en la sociedad como

madre y esposa y porque, además, las ideas sobre la naturaleza femenina la consideran incapaz para la actividad intelectual y creativa.

Entre 1900 y 1918 el feminismo hizo su aparición en Europa reivindicando los derechos civiles, sociales y políticos y la emancipación de las mujeres. En España este movimiento tuvo eco especialmente en Cataluña, a través de publicaciones y revistas como *Feminal* (1907-1917), fundada por Carme Karr y Dolores Monserdà, y que desde planteamientos conservadores y cristianos, reivindicaba mejoras en la calidad de la educación de las mujeres, la elevación de su nivel intelectual y un espacio para la mujer en los círculos culturales y sociales, lo cual representaba una trasgresión de los códigos sociales de género vigentes en la época.

La influencia de las ideas feministas tuvo repercusión en las obras y los comportamientos sociales y profesionales de las mujeres que polemizaron con sus escritos o su actividad artística en estos años en España. También muchos escritos de los hombres tuvieron como objetivo contrarrestar o detener los cambios sociales que las demandas y reivindicaciones de las mujeres podían acarrear. Con argumentos biologicistas o "científistas" los hombres trataban de devolver a las mujeres a los parámetros considerados adecuados por el conservadurismo burgués y patriarcal.

En este contexto se inscriben los escritos que muestran las ideas sobre las capacidades y la creatividad de las mujeres en el marco de la sociedad y la cultura del período.

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores, asegurándoles valores morales que podían transmitir a los hijos, como exponen diferentes textos. En este punto, encontramos una cuestión característica de las escasas bibliografías que se han ocupado de mujeres artistas, y que consiste en la valoración de su biografía y de su obra en función de la valoración social y moral de su actividad y su conducta. Al igual que en la pintura, en la literatura decimonónica surgen en nuestro país algunas escritoras que adquieren prestigio y fama, como en los casos de Emilia Pardo Bazán, Fernán Caballero, seudónimo masculino que esconde a Cecilia Bölh de Faber, o Rosalía de Castro.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) trata el tema de las actividades artísticas de las damas en un artículo en el que reivindica mejoras educativas para las mujeres (Pardo Bazán, E.: [1890], 1976: 124-125) :

> ... la filosofía y las lenguas clásicas serían una prevaricación; en cambio, transigen y hasta gustan de los idiomas, la geografía, la música y el dibujo, siempre que no rebasen del límite de aficiones y no se conviertan en vocación seria y real. Pintar platos, decorar tacitas, emborronar un "efecto de luna", bueno; frecuentar los museos, estudiar la naturaleza, copiar del modelo vivo, malo, malo.

Surgen también periodistas vinculadas generalmente a las revistas femeninas. Y algunas de ellas, como Concepción Gimeno de Flaquer (1852-1919), activa feminista, editora, periodista y novelista, que alcanzó gran prestigio en su época, trataron en sus escritos de favorecer el reconocimiento de las mujeres artistas. En relación a la infanta Paz de Borbón escribe en 1915 (Gimeno de Flaquer, 1915: 200-201):

> Antiguamente creían algunas mujeres que el título de artista o escritora las autorizaba para romper con las tradiciones anexas al sexo femenino y con las preocupaciones que cada época impone. Con tales prejuicios el título de escritora o artista asustaba a la gente medrosa; en opinión de ésta ser artista o literata era poseer una patente que permitía cometer las mayores rarezas, extravagancias y ridículas excentricidades. Entonces la escritora o artista no tenía lugar definido en la sociedad, mientras que ahora es reconocida como miembro de una clase inteligente que marcha a la vanguardia del progreso. La "bas blue" ha desaparecido; la artista o literata de nuestros días quiere ser ante todo mujer, y a este fin hace frecuentemente el doloroso sacrificio de nivelarse con inteligencias inferiores para no levantar a su paso tempestades de odio. La literata o artista de alta clase en nuestros días, es completamente femenina en su vida privada; habla como todas las damas cultas, recibe de igual modo, educa a sus hijos y se viste con arreglo al último figurín. La literata de la época moderna conoce que es más sensato doblegarse a la opinión, que desafiarla, y por eso se somete a ella.

Se refleja muy bien en este texto la inquietud de las "artistas y literatas" por no llamar la atención en relación a un posible comportamiento escandaloso o extravagante asociado a su actividad artística. Nos está hablando, pues, de mujeres de clase alta que no pretenden transgredir las normas sociales asociadas a su condición. Las mujeres de clase social elevada que podían practicar estas actividades debían, al mismo tiempo, desarrollar estrategias para no levantar sospechas en su medio social, con un comportamiento adecuado a su rango y "plegarse a inteligencias inferiores para no despertar tempestades de odio". Se trata de justificar las actividades artísticas y literarias para no levantar sospechas en un mundo que negaba a las mujeres la posibilidad de ejercer actividades reconocidas y mostrarlas en la esfera pública.

La preocupación de muchas mujeres por acceder, a través de los estudios artísticos, a un desarrollo personal mayor, así como a la posibilidad de conseguir medios de vida a través de su trabajo, especialmente identificable en la clase media, se expresa en algunos textos, como el de la escritora Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), quien, aún defendiendo el modelo tradicional de mujer, dice (Eulate Sanjurjo, C., 1917: 317):

> Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales, cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la mujer de hallar en el arte lo que puede llamarse un "metier" y vivir de sus pinceles, y vender cuadros y retratos que adornen las galerías modernas: no dicen nada en cuanto recapacitemos que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una gran derrota colectiva, frente a la magnitud de las obras del "Hombre".

La cita de Carmela Eulate nos ofrece una visión bastante precisa de la situación de las mujeres creadoras en las artes plásticas en aquellos años. No olvidemos que los espectadores de las obras, valoraban no sólo la calidad de la misma, sino si se correspondían con las expectativas sociales en relación a las obras de "señoras" y "señoritas" en las que se juzgan también sus cualidades morales, y otros valores asociados a los estereotipos dominantes sobre la vida de las mujeres, como el aspecto físico o su adscripción de clase. También se adhiere a las ideas dominantes sobre la incapacidad creativa de las mujeres así como a la superioridad "natural" del hombre, mostrando la interiorización social general de la inferioridad de las mujeres en la creación artística; un complejo de inferioridad que se manifiesta claramente incluso en este grupo de mujeres, periodista o escritoras, que habían roto con los condicionamientos de la época escribiendo en .publicaciones periódicas o literarias que en ocasiones lograron un gran éxito. Sin embargo, Carmela Eulate Sanjurjo constituye un ejemplo de mujer creadora con su destacada actividad como traductora de escritores árabes, hindúes, franceses e ingleses, escritora de novelas y ensayos y feminista en obras como *La muñeca* (1895), *La familia Robredo* (1907) o *El asombroso doctor Jover* (1930) entre otras, en las que el tema de la mujer es el asunto fundamental. E*n La mujer en el arte: inspiradoras* (1915) presenta una galería de mujeres que inspiraron y colaboraron con los hombres más destacados en el Renacimiento y en *La mujer en el arte: creadoras* (1915) aboga por la necesidad de la educación de la mujer para que ésta pueda desarrollarse plenamente en todos los terrenos, incluido el artístico.

En 1927 Carmen de Burgos, “Colombine”(1878-1932) publicó *La mujer moderna y sus derechos*, uno de los más importantes ensayos feministas de la época. Carmen de Burgos Segui fue una de las más destacadas defensoras de la mujer desde comienzos del siglo hasta los años 30. A lo largo de estos años escribió numerosos artículos de prensa, ensayos y novelas, además de un gran número de conferencias, en los que manifestó su preocupación por la situación de la mujer contribuyendo a la difusión del feminismo. Los temas que le preocupan fundamentalmente son la educación, el divorcio, el voto, el trabajo femenino o la prostitución. Además de su numerosa producción literaria y ensayística, su pensamiento feminista queda también reflejado en sus escritos artísticos, en los que podemos calificarla como precursora de la crítica feminista de arte. Entre los temas que desarrolla en esta faceta de su obra, destaca su preocupación por la mujer como creadora y como musa, la iconografía femenina presente en las obras de arte de todos los tiempos, y su deseo de reivindicar las prácticas femeninas en la costura y la artesanía como “Arte”, rechazando el menosprecio de la visión masculina de estas actividades. Adopta una precursora postura ante las actividades manuales y artesanales realizadas tradicionalmente por la mujer, como las labores de aguja, el bordado y el encaje, a las que equipara a las artes mayores, especialmente a la pintura, contribuyendo así a subvertir las tradicionales jerarquías artísticas, que, como analizan Parker y Pollock (Parker, R.- Pollock, G., 1981: 51), se relacionan con la categorización de hombres y mujeres en la sociedad.

A pesar de ser autodidacta, sentía un vivo interés por el arte llegando a ser nombrada en 1911 profesora de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en la asignatura de Historia del Arte (Nuñez Rey, C., 2005, pág. 283). Sus artículos de crítica artística e historia del arte aparecieron en prensa o revistas no especializadas, como *Heraldo de Madrid*, *ABC*, *La Correspondencia de España*, *Prometeo*, etc. Expuso sus ideas sobre la mujer como creadora artística en muchas de las conferencias que impartió, además de en sus obras (Burgos, C. de, 1927: 256):

> Se argumenta que no hemos producido obras de arte y de ciencia tan admirables como las de los hombres, es cierto. Pero oíd lo que a propósito de esto dice Taine: “Todos los descubrimientos de verdades, todos los inventos de utilidad han sido conquistados por los hombres libres, los esclavos no inventaron nada” y añade: “Los ciudadanos libres deben su superioridad a las ventajas de su situación no a la superioridad de la raza”. Esto puede aplicarse a la mujer que no pudo desarrollar sus facultades en la esclavitud a la que se le sometía. Y, sin embargo, aún así, hemos tenido una gloria indisputable. La de inspiradoras. ¿A qué

> sentimiento se deben las estrofas de Dante, las armonías de Beethoven, las imágenes de Rafael y las estatuas de Miguel Ángel?

Aunque apenas hace referencia en sus escritos a la mujer como creadora y artista, uno de los temas recurrentes de Carmen de Burgos fue el de la mujer como musa e inspiradora de las obras de arte masculinas.

Un ejemplo representativo de las dificultades de las mujeres en el mundillo artístico lo constituye el caso de Carmen Baroja y Nessi (1883-1950), hermana de Pío y Ricardo Baroja, o el que nos muestra Rosa Chacel (1898-1994) en su novela *Barrio de Maravillas.*

La situación social y personal, en el contexto de la época de las mujeres que querían dedicarse al arte aparece reflejada en varios escritos. En las memorias de Carmen Baroja, escritas tras la Guerra Civil, y encontradas en cajas con papeles de los Baroja, reflexiona sobre sus experiencias de género y sus frustraciones, en medio de los intelectuales de la Generación del 98. Ese mismo año, Carmen inicia su despertar al mundo de arte y de la literatura. En el ambiente familiar, la libertad de sus hermanos para perseguir sus propias metas y ambiciones contrastaba con la imposición familiar de la norma de la domesticidad femenina, por la que, a lo largo de toda su vida sus actividades "…estuvieron casi siempre dedicadas a los demás; esto es, limpiar, cuidar de la casa, de la comida, de las horas, del gasto, de las ropas, que casi todas, incluso mis vestidos, se hicieron en casa para mayor economía" (Baroja y Nessi, C., 1998: 44-45).

Por otra parte, también nos habla de las deficiencias de su formación artística (Baroja y Nessi, C., 1998: 79):

> Entonces, en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller o por lo menos a una Escuela de Artes y Oficios...Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quien dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero..., ¡Qué sé yo!.

Tras casarse, sus obligaciones familiares y domésticas le impidieron continuar con sus actividades artísticas hasta 1926, en que participó en la fundación del Lyceum Club Femenino, un club artístico e intelectual para mujeres en el que, con dificultades, compaginaba la organización de actividades culturales y artísticas con las labores domésticas.

En *Barrio de Maravillas,* Rosa Chacel plantea los mismos temas, exponiendo su propia experiencia autobiográfica en los años anteriores a la Primera Guerra mundial, y reflejando una situación más abierta y receptiva a la creciente visibilidad del trabajo remunerado femenino en la baja burguesía. En la novela el tema principal está constituido por el descubrimiento del arte y de la creación artística que realizan dos muchachas de clase media, en el contexto del Madrid de las primeras décadas del siglo XX, y sus esfuerzos de superación personal, de adquisición de conocimientos y de instrucción, que las llevará, primero a matricularse en una Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela de San Fernando. En 1915 la misma Rosa Chacel realizó el examen en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en la que estudió hasta 1918. La obra, escrita entre 1976 y 1978 rememora aquellos años de aprendizaje e ilusiones, en los que muchas jóvenes de clase media se planteaban como meta el estudio y el acceso a las escuelas artísticas para llevar a la práctica personal las maravillas que habían descubierto en los museos o las exposiciones, y que, posteriormente, podía permitirles realizar una actividad remunerada, o bien por la venta de cuadros o por la práctica de la enseñanza. La desaprobación social que provocaba la ambición femenina por acceder a nuevos ámbitos de estudio y actividad, se manifiesta en las ideas de su abuela: "Profesar en eso, tomarlo tan en serio como para..., ¡era demasiado! Porque además de hacer aquello, lo inaudito era no hacer ninguna otra cosa, no pensar en el porvenir, no tener en cuenta los tiempos, cada día más difíciles..." (Chacel, R., 1976: 257).

En *Desde el amanecer* de nuevo el personaje de la abuela trasmite la mentalidad de la época: "-Y una mujer, ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente... ¿Triunfos, éxitos una mujer?" (Chacel, R., 1981: 311-312).

Rosa Chacel se decantaría en la Escuela de Bellas Artes por la escultura, actividad muy poco solicitada por las estudiantes. Posteriormente, sería la literatura en la que realizaría una obra importante. Incorporándose a la vida intelectual de su época, trató también de reflexionar sobre la situación de las mujeres, en obras como las mencionadas y otras como *Teresa,* o el ensayo aparecido en la *Revista de Occidente*, y titulado *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor,* (Chacel, R., 1931: 129-180). en el que rebatía a los teóricos pseudointelectuales, que teorizaban sobre la mujer y lo "femenino", y perpetuaban, desde diferentes ámbitos académicos y científicos, las ideas sobre su inferioridad. Lamarck, Darwin, Spencer o Moebius eran algunos de los teóricos que propugnaban la inferioridad "congénita" de la mujer, y que

ejercieron una importante influencia en España entre los intelectuales, como el mismo Ortega y Gasset o el prestigioso médico Gregorio Marañón, que si bien rechazaba como obsoletas las ideas de Moebius, asumías las de Weininger, que se propuso demostrar la inferioridad femenina:"¡Cuán (…) llenas de profundo sentido biológico estas palabras de Weininger!: "cuando una mujer quiere emanciparse, no es ella, sino el hombre que hay en ella el que quiere emanciparse" (Marañón, G., 1920: 11).

Este argumento servía para explicar el caso de mujeres artistas, literatas o científicas, como ejemplos de patología sexual.

Frente a esto, Chacel defendía la intelectualización y la integridad profesional de las mujeres, e insinuaba también que las diferencias en los comportamientos de hombres y mujeres no eran debidas a esencialismos, sino a condicionantes impuestos por una sociedad dominada por los varones y cuyos valores eran los admitidos y dominantes.

Hubo una mujer que llevó a cabo una importantísima labor en los campos de la crítica, la historia del arte, la literatura y la política en España hasta 1939: Margarita Nelken (1896-1968). Cultivó con brillantez y entusiasmo la pintura desde la niñez, y a los quince años ya había escrito y publicado su primer artículo sobre arte en una prestigiosa revista inglesa (*The Studio*). Al dejar la actividad pictórica por problemas visuales, se intensifican sus artículos de crítica de arte en revistas reconocidas internacionalmente en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Argentina. Su lucha a favor de la infancia y su compromiso con la situación de las clases trabajadoras y de la mujer le impulsaron a escribir numerosos artículos y ensayos, como *La condición social de la mujer en España* (1919). Entre su obra ensayística y de contenido sociopolítico destacan *Las escritoras españolas* (1930), *Las mujeres ante las Cortes Constituyentes* (1931), *Por qué hicimos la revolución* (1936), *Tres tipos de Vírgenes* (1942), *Primer Frente* (1944) o *Las Torres del Kremlin* (1944). También escribió numerosas novelas cortas, y una novela larga, *La trampa del arenal* (1923). Compaginó su actividad literaria con la política, siendo diputada en las tres legislaturas republicanas (1931, 1933 y 1936). Tras el final de la guerra marcha al exilio a Francia, durante la Segunda Guerra Mundial a Rusia y, finalmente, a Méjico, donde deja una larga y fecunda huella a través de sus artículos de crítica artística. Su enorme talla intelectual y humana ha sido frecuentemente menospreciada u olvidada, sin haber alcanzado el reconocimiento que merece en los campos de la cultura, la literatura y el arte. Su visión de las mujeres en el arte no se refiere tan sólo a las artes plásticas, y lo que refleja en sus escritos sociales

sobre la mujer es la situación general en el contexto de la España del primer tercio del siglo XX.

El tema de la mujer en el arte aparece en su novela *La exótica* (Nelken, M., 2010: 94), en la que una americana soltera, Ruth Lewinson, "la exótica", asiste a las clases de pintura del maestro, Don Manuel, comparado a un semidios "por pertenecer a una de las categorías que fascinan a las mujeres, los artistas, los tenores y los toreros" (página 5), en donde realizaba "ese arte vago y fabuloso que practicaba como quien cumple una condena, sin que siquiera la hiciera soñar" (página 24), y que es engañada por un hombre. En el fondo, vemos que las alumnas del estudio de pintura aspiran sólo a encontrar un hombre que las ame, un marido, y ésta es la situación que Margarita Nelken critica y rechaza en la obra.

En un artículo de María Zambrano aparecido en 1947 en la revista *Sur,* y que reflejaba los contenidos expuestos en sus conferencias sobre la historia de la mujer, que impartió en La Habana y Puerto Rico en 1940, 1942 y 1943, y en el que comentaba el libro de su amigo Gustavo Pittaluga (Pitaluga, G., 1946), dice al final:

> Ningún ser más fracasado que ciertos tipos de mujer (en eso tenían razón las feministas); ningún ser más cargado de futuro por tanto. Y si el futuro de la especie no está en la Mujer, no reside en parte alguna. En esto si que estamos de acuerdo con el sentido último del libro. Pero si es así, y el autor ha tenido esa visión, delicada y tenazmente a lo largo de sus páginas, del laberinto intrincado de la historia, no apuntar al porvenir de la mujer, a la Mujer que ha de venir, es tanto como no apuntar al futuro del género humano. Y es que hay un problema pavoroso que el autor ha soslayado: ¿puede la mujer ser individuo" en la medida en que lo es el hombre? ¿Puede tener una vocación además de la vocación genérica sin contradecirla? ¿Puede una mujer, en suma, realizar la suprema y sagrada vocación de la Mujer siendo además una mujer atraída por una vocación determinada? ¿Puede unir en su ser la vocación de la Mujer con una de esas vocaciones que han absorbido y hecho la grandeza de algunos hombres: Filosofía, Poesía, Ciencia, es decir, puede crear la mujer sin dejar de serlo? El precio de la creación del hombre ha sido muy alto y sus condiciones muy rigurosas: soledad, angustia, sacrificio. La mujer ha ofrecido su sacrificio permanente sin traspasar el lindero de la "creación". ¿Le será permitido hacerlo, podrá arriesgarse en un nuevo sacrificio sin arriesgar la continuidad de la especie, sin dejar de ser la gran educadora y guía del hombre? (Zambrano, M., 1947: 69).

Vemos como a través de esta reflexión se sitúa cercana a la ideología de su época, que arrastra tras sí la ancestral ideología sobre el ser de "la mujer", situando éste en su tradicional papel de madre y continuadora de la especie, o en los aspectos

educativos del hombre. Sus dudas sobre la posibilidad de que las mujeres puedan llevar a cabo una vocación o una profesión laboral sin poner en peligro "la continuidad de la especie", olvidando su propio caso, nos sitúan en las coordenadas de una situación histórica e ideológica concreta en la que se enmarca su biografía, y que denota la interiorización de unos valores y criterios sobre "la mujer" profundamente enraizados en la sociedad de la que forma parte.

El caso de Maruja Mallo (1902-1995) es especialmente representativo del papel destacado que una artista llegó a representar en el panorama artístico español anterior a la época franquista. En 1922 la familia se traslada a Madrid, y tanto ella como su hermano Cristino entran a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En febrero de 1937 marcha a Argentina a pronunciar una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, instalándose en Argentina hasta 1964 en que regresará definitivamente a España. Entre 1942 y 1945 gozó de un extraordinario prestigio y popularidad, que culminó con la lujosa monografía publicada por la Editorial Losada sobre su figura y su obra y con textos de Ramón Gómez de la Serna, y en la que se recogían asimismo sus conferencias de 1937 *Proceso histórico de la forma en las artes plásticas* y *Lo popular en la plástica a través de mi obra*. Los escritos y artículos periodísticos de Maruja Mallo se encuentran intrínsecamente vinculados a su producción creadora en las artes plásticas y constituyen el entramado teórico e ideológico que nos desvela las claves de su pensamiento y de la actividad intelectual que la impulsaron a la realización de sus obras, en unos momentos históricos en los que una mujer no debía ser activa, creadora, intelectual e independiente:

> Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria […] Esta afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se transforma en su contraria. Así como en los temas populares, entre los múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irreverencia y la parodia ante las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo ante el orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota de las cloacas establecidas. Esta manifestación destructora se transforma en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sintamos íntimamente solidarios (Mallo, M., 1939-1942: 47-49).

Tanto Maruja Mallo como otra artista importante, Remedios Varo, autora asimismo de obras de teatro y otros escritos relacionados con su obra plástica (Varo, R., 2010) no se plantean ninguna controversia sobre la capacidad de las mujeres en las artes plásticas y la creación; sencillamente pintan y crean como artistas, desligadas de los prejuicios sobre la condición creadora de las mujeres. Sin embargo, no pudieron evitar que, en ocasiones, se las mencione y valore más como "musas" de algunos varones ilustres, como los poetas Rafael Alberti, Miguel Hernández o Neruda, en el caso de Mallo, que como creadoras y artistas.

En 1938, Mª Pilar Oñate, en una obra que reivindica la literatura "femenina" y la ampliación de profesiones y actividades laborales para las mujeres, aún encontramos las mismas ideas sobre la incapacidad de genio artístico en las mujeres (Oñate, M. P., 1938: 238):

> La capacidad intelectual femenina, núcleo de la contienda feminista desde el Renacimiento, se acepta en la actualidad con la salvedad de la aptitud de la mujer para el trabajo creador y original propio del genio. La Biología actual niega a la mujer la capacidad genial, y la Historia no nos ofrece todavía ejemplos que oponer a esta teoría. Reconocida la aptitud de la mujer para las actividades no geniales que son casi todas, le queda abierto el acceso para las profesiones liberales, que hasta hace poco monopolizaba el hombre. Sin embargo, el cuidado del hogar y, sobre todo, la maternidad imponen en el ejercicio de las actividades femeninas limitaciones y diferencias que los más decididos feministas no pueden menos de reconocer.

De nuevo, las convenciones ideológicas establecidas, como en escritos anteriores, sobre la inexistencia del genio creador en la mujer, y la biología y la ciencia avalando estas ideas, a pesar de la reivindicación del ejercicio de nuevas actividades y profesiones para las mujeres.

Tras las Guerra Civil española, la situación de las mujeres retrocedió a los parámetros anteriores a la Segunda República. De nuevo el ámbito específico de las mujeres fue el hogar doméstico, y la ideología de los vencedores de la Guerra situó a la mujer en situación subsidiaria y subordinada al hombre, aunque, como en el siglo XIX, se toleraron las actividades artísticas para las mujeres de las clases superiores siempre que no transgredieran el orden establecido y las atribuciones fundamentalmente domésticas de las mujeres. Sin embargo, aunque esta situación fue cambiando a lo largo del tiempo por las circunstancias históricas y la evolución de la sociedad, las ideas sobre

las capacidades intelectivas y creativas de las mujeres evolucionaron lentamente.
CONCLUSIONES

La polémica sobre la creatividad y las actividades de las mujeres en las artes durante la primera mitad del siglo XX en España parte de la consideración general y de los prejuicios existentes en la sociedad sobre su falta de competencia para la creación artística y las especulaciones intelectuales. En el primer tercio del siglo la base de estas ideas se justifica en los escritos científicos de la época en las características psico-fisiológicas de la biología femenina, y especialmente en la función maternal. En un primer periodo, los escritos de las mujeres, incluso de aquéllas que habían obtenido prestigio y éxito en la prensa, la literatura o la crítica de arte, se adhieren a las ideas ambiente cuestionando la posibilidad de la creación femenina, y negándoles una capacidad de expresión creativa similar a la de los varones. Dentro de una ideología dominante, anclada en la tradición, la función biológica de reproductora de la especie, madre y esposa, la aparta de una forma determinista, de los aspectos espirituales, intelectuales y creativos, que el hombre ha desarrollado de forma natural a través de los siglos. Muchas de estas ideas son interiorizadas y asumidas como ciertas por la mayoría de las autoras que escriben sobre el tema en la primera mitad del siglo XX, dentro de los parámetros de las normas sociales y morales vigentes en la época si bien reivindican mejoras educativas en todos los ámbitos, incluido el artístico y en algún caso defienden la capacidad creativa de las mujeres, planteándose las causas de esta situación y la necesidad de superarlas, ya que su deficiente educación sería la causa más destacada de su falta de competencia artística. A través de los diferentes escritos se refleja la evolución de la situación de las mujeres españolas en la España del siglo XX. Esta evolución conduce de la reivindicación de mejoras educativas, la mayor presencia de las mujeres en las actividades públicas, el trabajo remunerado y la cultura hasta el reconocimiento de su competencia en todos los ámbitos, quizá con la excepción de los de la creación artística. Paulatinamente va abriéndose paso la idea de que las prácticas artísticas pueden ser realizadas como un “metier”, un oficio profesional y remunerado, por las mujeres

En relación con las temáticas de mujer y arte, encontramos los escritos de artistas en los que se expresan diversas cuestiones vinculadas con la creación artística, las dificultades para llevar adelante el trabajo creativo, las causas y motivos del propio impulso creador o la crítica artística. En todos ellos las autoras reflexionan sobre las

ideas vigentes en la sociedad española bajo unas determinadas condiciones históricas y culturales.

Quizá el obstáculo principal que encuentran para la expresión de la creatividad femenina en las artes es, desde tiempos inmemoriales, el desdén manifiesto por las producciones femeninas, tanto en literatura como en la plástica, y el antagonismo en la asociación mujer y arte, ya que el mundo de la cultura ha considerado siempre que la mujer carecía de "genio" artístico y que sus producciones respondían a una "esencia" femenina que cumplía su propósito biológico en la maternidad y el matrimonio. Las características psicobiológicas de las mujeres, en opinión de los hombres y de algunas mujeres, y desde parámetros "cientifistas", impiden de forma determinista el desarrollo de la expresión creativa en las mujeres, y estas ideas ambiente en la sociedad también condicionan a las mujeres en la valoración de su expresión creativa.

También encontramos en algunos de estos escritos una infravaloración, cuando no una negación, de la capacidad creativa de las mujeres, una especie de complejo de inferioridad latente en muchas páginas. Los obstáculos educativos, las costumbres sociales o la moral vigente, no permitían a las mujeres manifestarse en el mundo artístico de la misma forma que a los varones.

BIBLIOGRAFÍA:

Baroja y Nessi, C.: *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Barcelona, Ed., Amparo Hurtado, Tusquets, 1998, pp. 44-45, 79

Burgos, C.: *La mujer moderna y sus derechos*, Valencia, El Adelantado de Segovia, 1927, pág. 256

Chacel, R.: "Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor", Revista de Occidente, nº 92 (febrero de 1931), XXXI, pp. 129-180

Chacel, R.: *Barrio de Maravillas*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 257

Chacel, R.: *Desde el amanecer*, Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 311-312

Eulate Sanjurjo, C.: *La mujer en el arte*, Sevilla, Imp. de F. Díaz y C.ª, 1917, pág. 317

Gimeno de Flaquer, C.: *Mujeres de regia estirpe*, Madrid, Administración de El Album Iberoamericano, 1915, pp. 200-201

Mallo, M.: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra.1928-1936*, Buenos Aires, Losada, 1939-1942, pp. 47-49

Marañón, G.: *Biología y feminismo*, Madrid, 1920, pág. 39; BURGOS SEGUI, C.: Quiero vivir mi vida, Madrid, 1931, Prólogo: pág. 11

Nelken, M.: “La exótica”, en Thon, S.: *Una posición ante la vida. La novela corta humorística de Margarita Nelken*, Madrid, C.S.I.C., 2010, pág. 94

Núñez Rey, C.: *Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pág. 283

Oñate, Mª del P. de: *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, pág. 238

Pardo Bazán, E.: *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Ed. Nacional, [1890]1976, pp. 124-125

Parker, R.- Pollock, G.: Old Mistresses. *Women, Art and Ideology*, London, Harper Collins, 1981, pág. 51

Pitaluga, G.: *Grandeza y servidumbre de la mujer*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946

Varo, R.: Homo Rodans, *El Santo Cuerpo Grasoso y otros escritos y cartas*, en Mendoza Bolio, E.: “A veces escribo como si trazase un boceto”, Los escritos de Remedios Varo, México, Iberoamericana-Vervuert, Bonilla Artigas, 2010

Zambrano, M.: “A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer”, Sur, Buenos Aires, 1947, pp. 69, Cit. en Ortega Muñoz, J. F.: María Zambrano, Málaga, Editorial Veramar, 2007, p. 202

# PALABRAS AUSENTES, PALABRAS SILENCIADAS: LA HUELLA LORQUIANA EN ROSSANA OMBRES

*Eva Muñoz Raya*
*Universidad de Granada*

ABSTRACTS
Dentro de la llamada *quarta generazione novecentesca* (si seguimos la teoría de las generaciones que Oreste Macrì aplica al *Novecento*) se encuentra la escritora piamontesa Rossana Ombres, una poeta refinada y original, una anacoreta de la palabra, inclinada al experimentalismo. En su poesía se establece una fuerte relación entre fantasía y realidad lo que la conducirá por caminos hermético-populares por los que consigue huir de lo banal, de lo cotidiano. Sobre todo en su etapa de juventud (*Orizzonte anche tu*), vuelve su mirada a modelos literarios de la poesía española de principios del siglo XX, concretamente se aprecia la huella de García Lorca. Como veremos en nuestro análisis, al igual que él sublima lo real hasta rozar lo místico, consiguiendo grandes cotas de lirismo. Lorca constituye para Ombres "la spinta per una continua creatività".

Within the so-called quarta generazione novecentesca (following the theory of the generations that Oreste Macrì applied to the Novecento), the Piedmontese writer Rossana Ombres can be found. She was a refined and innovative poet, an anchorite of the word, inclined to experimentalism. In her poetry, she establishes a strong connection between fantasy and reality. This will lead her towards hermetic-popular ways which allow her to escape from banality, from quotidian life. Especially during the period of her youth (Orizzonte anche tu), she turns her view towards literature models of the Spanish poetry from the beginning of the 20th century. The influence of García Lorca can be particularly observed. As it will be shown in our analysis, she ennobles what is real until it grazes the mystical, as Lorca also did, thus achieving a great degree of lyricism. Lorca represents for Ombres "la spinta per una continua creatività".

KEYWORDS
Ombres, lírica comparada, experimentalismo, hermético-popular, Lorca.
Ombres, comparative lyric, experimentalism, hermetic-popular, Lorca.

Rossana Ombres (1931-2009) fue escritora, periodista, se dedicó a la crítica literaria para el diario *La Stampa*, pero su profunda vocación fue sobre todo la poesía. Será la primera mujer en ganar en 1974 el premio *Viareggio* con su obra *Bestiario d'amore*. Su trayectoria poética comienza con *Orizzonte anche tu* publicado en 1955, en 1962 aparece *Le ciminiere di Casale* y *Le ipotesi di Agar* en 1968. *Bestiario d'amore* está considerado como la obra cumbre de su poética, caracterizado por una versificación multiforme y sorprendente, en el que la realidad física del mundo se une a un onirismo mágico y a la vez doloroso. Un mundo poético en el que se adivina la huella de la

poesía española del siglo XX, en concreto aquella de la Generación del 27, la poética de Alberti, pero sobre todo la de García Lorca.

La huella lorquiana, como hemos podido analizar en otros trabajos (Muñoz Raya, 1999), es fácilmente observable en poetas de la tercera y cuarta generación (siguiendo la división macriniana) del llamado *Secondo Novecento* como Vittorio Bodini, Raffaele Carrieri, Bartolo Cataffi o Rossana Ombres[1]. Todos ellos han sido objeto de análisis en estudios comparados a cargo de Macrì, Manescalchi o Bardi. Por lo que respecta a la identidad Ombres/Lorca está circunscrita, por parte de la escritora piamontesa, a las obras juveniles, principalmente *Orizzonte anche tu* (1956) o, en menor medida, *Le Ciminiere di Casale* (1962) y, en el caso de Lorca, nos referimos a la etapa que abarca desde sus primeras composiciones hasta el *Romancero Gitano*.

Parte de la crítica ya nos proporciona algunas claves para nuestro análisis. Giuliano Manacorda (1987) observaba que a partir de *Le Ciminiere di Casale* la influencia más clara que se apreciaba era la de la poesía de Pavese, además de una "visibile sudditanza", una atmósfera fantástica y atávica. Ello le llevó a utilizar un lenguaje que se movía en un horizonte que abarcaba desde la "cultura ebraica" hasta una "scienza biologica", pasando por el gusto por lo oculto, la magia (características que también se apreciarán en su obra en prosa). Por su parte Cesare Segre apuntaba que será ese exceso de raíces uno de los mayores impulsos para su experimentalismo: "sperimentalismo, più che linguistico, culturale e tematico, in grado di valorizzare gli elementi volta a volta messi in gioco. Rinvii letterari e folclorici si mescolavano nella sua scrittura con allusioni bibliche e cabalistiche, dando al lettore attento l'impressione di ricostruire, da un puzzle, una visione unitaria" (2009: 37). A su vez Mario Lunetta subrayaba que la inquietud femenina de Rossana Ombres había conseguido recuperar "le radici del sangue, il sesso, il peso specifico del corpo, dei corpi, la materia sana e corrotta che è la simbiosi dialettica che allancia vita e morte" (1982: 163). Es decir, estamos ante un círculo espacio-temporal en el que, al igual que Lorca, Ombres se nutre para crear su universo poético.

La escritora italiana pronto se asomará a una militancia por el 'Sur', ese sur poético e imaginario, tierra de nadie y a la vez de todos, que provoca en los poetas el gusto por el paisaje (casi nunca desde una perspectiva realista), por su cromatismo y

---

[1] La escritora piamontesa tuvo cierta vinculación con nuestra literatura y con nuestro país, sin embargo su obra tanto en prosa como en verso es prácticamente desconocida. En varias ocasiones fue invitada a pronunciar conferencias sobre la "neo-avanguardia" italiana (ABC, 30 de marzo de 1971, p. 43).

simbología, por lo esotérico y lo tradicional, por lo divino y lo humano, y en ello el poeta de Fuentevaqueros tiene mucho que enseñarle. Estos serán los parámetros sobre los que construiremos nuestro análisis.

La mejor manera de comprobar la vigencia de esas categorías antes mencionadas en la poesía ombresiana, de comprobar la gestación de su universo poético es comenzar por *Orizzonte anche tu* e ir desentrañando su alambicada estructura simbólica. Ubaldo Bardi hacía hincapié en que, para Ombres, García Lorca constituye "la spinta per una continua creatività" (1989: 81). Su elección estilística adquiere gran expresividad –y sin duda un tono lorquiano- cuando por ejemplo con estilemas simples y transparentes acomete la relación amor/muerte. "Mi hai dato un'agave/ un mazzo di pugnali caldo di sole/ in un'agave forte e chiara […]/ Prima che l'agave muoia/ dipingerò le sue foglie di rosa" (Ombres, 1956: 18). Una estructura surrealista que subraya, sin duda alguna, los contrastes íntimos de la autora. La relación entre fantasía y realidad la conducen por caminos hermético-populares por los que consigue huir de lo banal, de lo cotidiano; al igual que Lorca sublima lo real hasta rozar lo místico, consiguiendo grandes cotas de lirismo.

Un ejemplo claro para desvelar las claves de la relación –por supuesto no basada en la igualdad- entre estos dos universos poéticos lo constituye la composición «Piccolo pianto per l'Andaluso», algo más que un simple homenaje al poeta granadino, una exaltación de "la notte come tragico evento della storia umana e civile del Poeta" (Bardi, 1989: 80), mostrada con la ternura lorquiana propia de su etapa de juventud: "Mare nero/ delle meduse che gesticolano./ Singhiozzi neri/ delle seppie che piangono./ Tutto è nero, quando il sole/ grida forte i colori che non ha più" (Ombres, 1956: 12). La poeta piamontesa se vale de elementos nucleares lorquianos de gran simbolismo como la 'luna', la redescubre para definir la poesía, una luna que vive en un eterno presente: "Colórati tu, luna:/ vesti un manto violetto/ e inóndati i capelli/ di vino passito!/ Domani si farà festa/ dei pesci/ e il mare sarà una lampada/ oscurata./ Perché anche qui verrà/ L'Andaluso" (Ombres, 1956: 12-13). Imágenes con las que la realidad se expresa con gran simplicidad y vitalidad al igual que se aprecia en obras lorquianas como por ejemplo en el *Romancero Gitano*.

Como adelantábamos, el análisis comparativo Ombres/Lorca puede centrarse en categorías morfológicas con función de símbolo (sustantivos, adjetivos o la combinación de ambos). Las evocaciones lorquianas que encontramos nos llevan a las categorías de 'cielo' y 'tierra' como elementos básicos, caracterizados mediante la flora

y la fauna. Pocas veces esas categorías aparecen de forma directa y cuando lo hacen es la adjetivación que las acompaña la que determina su simbolismo y la que sugiere la propia tragedia en la que vive y a la que está condenada.

La 'tierra', en sus distintas apariciones, es calificada por varios elementos metafóricos. El primero que aparece es su caracterización con el color "rossa", una presencia que presagia el dolor y la muerte, la sangre y el poder. El segundo está compuesto por un participio "arata" y nos traslada al simbolismo maternal, también utilizado por Lorca ("come la terra arata accoglie la semenza" (Ombres, 1956: 32))[2]. El tercero, presente en la composición «Terra», lo representa el adjetivo "bagnata", tierra mojada que espera que el agua la purifique y la fecunde. El agua es uno de los elementos más importantes en la lírica de Ombres.

Pero la 'tierra' sirve fundamentalmente para abrigar en su seno la muerte o el vacío. En los demás casos está aludida mediante la flora y la fauna con elementos como: "l'erba", "fiori di ginepro", "girasoli", "giacinti", "margherite"; "rondine", "civette", "grilli", "farfalle", "gabbiani", y por supuesto por "i cavalli", todos ellos protagonizan las descripciones más realistas así como las ensoñaciones surrealistas; en el caso del caballo, protagoniza parte de la lírica de Ombres con su simbolismo emblemático de poder y de libertad. "Cavalli pieni di sete/ galoppanti/ nelle nostre vene sperduti/ come in una confusa abetaia/ nella corsa/ si cercavano" (Ombres, 1956: 26). Símbolo de ese destino que busca la autora, un destino que se presenta claro durante el día pero que es eclipsado por una noche sin luna: "nel gallo del mattino/ nel gufo della notte;/ lo cerca quando si muove l'erba" (Ombres, 1956: 38).

Con la categoría 'cielo' ocurre lo mismo que con la de 'tierra', apenas es mencionada, y cuando lo hace se le trata con indiferencia o distanciamiento: "Sopra a questo piatto asciutto/ che voi vedete azzurro/ e chiamate cielo" (Ombres, 1956: 33). Como se puede comprobar, no se trata de la bóveda que cobija la tierra y a sus hijos, solo aparece, en este caso, la connotación cromática "azzurrro" que, en ocasiones, hemos visto con un acento geográfico en otros poetas, o en el propio Lorca, aunque no sea este el caso; quizá sí se observa cierta pincelada trágica si tenemos en cuenta la composición en la que se inserta «Epigrafe su di una tomba di Saffo».

El binomio 'noche/día' se utiliza para la expresión del tiempo real y, por supuesto, del estado de ánimo del poeta, como ocurre en Lorca. La preferencia de

---

[2] Recodemos los dramas lorquianos de *Yerma* o *Bodas de sangre* donde la fertilidad o la esterilidad femenina transciende a la propia tierra.

Federico por la noche es conocida, tanto en su lírica como en su teatro; en consecuencia en la asonancia cardinal sol/luna también se decanta por la preferencia de la última sobre el primero. En el caso de Ombres computamos una frecuencia mayor de "notte", sin embargo los elementos derivados van en un sentido inversamente proporcional; es decir, el "sole" será más frecuente que la "luna", a pesar de que con 'noche' y 'día' sucede lo contrario. Estos elementos, al igual que en Lorca, también se utilizan como categorías temporales precisas en Rossana Ombres: "la notte", "nella notte", "di notte" ("in una notte lucida/ come una moneta" (Ombres, 1956: 17)). La 'noche' aparece de forma aludida dos veces con connotaciones lorquianas: "luna fredda" en donde el adjetivo presagia la muerte; o mediante otro de los astros nocturnos, la "stella", que a su vez es anulado por la adjetivación que le acompaña, "qualche stella … appassita". En el «Piccolo pianto per l'Andaluso», la 'luna' aparece sin color, y es interpelada por la autora para que se impregne de alguna tonalidad[3]: "No ti vuoi colorare tu luna?" (Ombres, 1956: 12), lo cual corresponde a la levedad de lo real en la poesía ombresiana. El cromatismo con mayor presencia en toda esta composición es el "nero": "ombra nera" y "mare nero". Al igual que en el poeta granadino, la "luna" es tan importante cuando aparece (misteriosa y cruel), como cuando está ausente (recordemos el caso de *Mariana Pineda* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

Por su parte el 'día' puede puntualizar un valor adverbial temporal: "vedrà il sole/nel gallo del mattino". Con la entrada del día da comienzo la actividad diaria que supone un reto, un signo de esperanza desesperanzada como en «Valeria»: "Valeria col capello nero/ e le scarpe nere/ e le mani pendenti rilasciate d'indolenza./ Dopo il sole del mattino/ s'è presa la libertà./ […] Tutto il giorno andrà così/ veleggiando" (Ombres, 1956: 14); o en la composición «Invito al sole»: "Ancora affannati/ ci cerchiamo l'un l'altro:/ e nella notte/ soltanto i nostri passi che non s'incontrano/sono un invito al sole" (Ombres, 1956: 26-27). En ella la esperanza que representa el sol se une a otro elemento simbólico, del que ya se ha hablado con anterioridad, y a sus atributos, nos referimos al atributo de fuerza que posee el 'caballo': "cavalli pieni di sete galoppanti" en busca de ese destino al que aludíamos anteriormente. Otro elemento que aparece con cierta frecuencia es el 'viento' (si bien no se da la gradación lorquiana de "aire" y "brisa"); se

[3] Recordemos el comentario de Ramos Gil con respecto a la luna (tensión entre vida/muerte): "Lorca parece aceptar la connotación ineludible, el ansia que no se acaba, y el verde veneno que la emponzoña […]. El mediodía es la vida radiante que no logra imponerse […] Lorca no rehusa la condición terrestre ni su regusto ácido, acepta este regusto como un veneno que, si calladamente amarga la existencia, no la acabará por entero" (1967: 46).

trata de un elemento en continuo movimiento, que actúa como el canal de transmisión del estado de ánimo de la poeta: "Chissà perché il vento/ porta insieme un canto e un belato" (Ombres, 1956: 47); fuerte y poderoso es, a veces, cómplice de presagios trágicos: "Il vento non mi mostra il tuo volto!" (Ombres, 1956: 53). También el cromatismo lorquiano vuelve a aparecer en su uso ya clásico en la composición que da nombre a la obra «Orizzonte anche tu», en la cual "il vento verde" es un reflejo de la explosión de la naturaleza, del espíritu etérico puro, del *anima mundi* unida a cierta pincelada erótico-simbolista: "Il vento/ verde dal riflesso dei monti/ ti veste e ti spoglia/ e con un piccolo sibilo/ ti stringe le ginocchia" (Ombres, 1956:31), tal y como podemos ver en la persecución del viento a Preciosa; a veces incluso se advierten los celos que despierta y sueña con "un giorno senza vento" (Ombres, 1956: 54).

Otro elemento destacado en el universo poético de Rossana Ombres es el 'agua'. Su índice frecuencial y su simbolismo lo convierten en el más importante bajo todas sus manifestaciones: "il fiume", "l'acqua", "la pioggia" (recordemos que nos ceñimos solo a *Orizzonte anche tu*). Todas ellas pueden determinar los estados de ánimo y la acción del ser humano encajados en un paisaje singular. La crítica reconoce, en el caso de Lorca, que el 'agua', es un elemento decisivo cargado de connotaciones subjetivas y simbólicas aunque sin perder su relación directa con la realidad. El poeta granadino expresaba su deseo de detener el devenir: "yo quiero que el agua se quede sin cauce" para permanecer en la quietud más absoluta. Por su parte la poeta italiana conjeturaba con detener su discurrir natural subrayando su crudeza: "Se un giorno/ il fiume si asciugherà,/ vedremo la sua faccia affannata/ e le sue labbra/ che gorgogliano./ […] Li troverà quando il tempo/ troverà l'eternità" (Ombres, 1956: 52). Será en ese momento cuando podremos saborear la intensidad que nos proporciona la eternidad. El 'agua' está presente en la preocupación obsesiva por la muerte; Lorca exclamaba: "No quiero que me repitan que los muertos/ no pierden la sangre, que la boca podrida sigue pidiendo agua" (1962: 491).

En el «Piccolo pianto per l'Andaluso», el mar se tiñe de negro (el cromatismo predominante en el poema) y pierde su color habitual para participar activamente en la propia muerte: "mare nero", "Il mare sarà una lampada oscurata"; incluso la fauna marina adquiere connotaciones lorquianas surrealistas: "meduse che gesticolano/[…] singhiozzi neri/ […] seppie che piangono/ Tutto è nero" (Ombres, 1956: 12).

No hay que olvidar la presencia frecuente en Lorca del "agua oscura", del "agua verde" (color dotado de un simbolismo apocalíptico). Además el 'mar' está relacionado

con el paisaje del Sur, forma parte de su historia y de sus tradiciones,[4] rodeado de un halo mitad misterio, mitad añoranza al que se abandona el espíritu marinero; a él se lanzan los sueños de amor y libertad: "i gabbiani vanno/ dove lui andrà/ quando sarà marinaio" (Ombres, 1956: 19), aunque se presienta un fin trágico: "Verde/ torna la tua fronte dal mare" (Ombre, 1956: 31); o las imágenes lorquianas muy conocidas de "espejo engañoso" o "agua oscura". Relacionado con esto se encuentra la imagen muy sugestiva, con doble connotación, del "acqua di luna fredda". Su personificación es valorada muy positivamente por la autora: "L'acqua del fiume rideva", manteniendo su poder purificador: "Camminò nel fiume/ e si coprì i capelli con l'acqua" (Ombres, 1956: 8).

En el poeta granadino se pone también de manifiesto esta relación con la terminología marinera: "La quilla de la luna/ rompe nubes moradas" (García Lorca, 1962: 24); su capacidad de reflejo: "Sobre el agua/ sobre el agua/ una luna redonda/ se baña" (García Lorca, 1962: 389); o su simbólico cromatismo: "No hay canto ni diluvio de azucenas/ no hay cristal que la cubra de plata" (García Lorca, 1962: 470)[5]. En *Yerma* el agua santificada que ansían beber algunas esposas simboliza la fertilidad y por tanto un atisbo de esperanza: "¡ay que desnuda estaba/la doncella en el agua!".

En la autora piamontesa esta esperanza transciende hasta obtener un valor colectivo. En «Moràna» lo expresaba así: "Eri l'acqua promosa dei vecchi/ davi uno specchio sul fondo/ e d'intorno un canto d'amore"; más adelante, decía: "Alzava nelle mani/ acqua e polvere/ acqua e grilli/ acqua e bontà" (Ombres, 1956: 22) en una construcción paralelística en la cual la une a dos categorías importantes, por un lado a la 'tierra' y por el otro al estado anímico que provoca.

La 'lluvia' es uno de los elementos de la naturaleza más afín a la actitud sentimental de Lorca; por ejemplo en *Canciones* nos encontramos: "El magnífico sauce/ de la lluvia, caída" (García Lorca, 1962: 325); y en *Mariana Pineda*: "La lluvia, como un sauce de cristal/ sobre las casas de Granada cae" (García Lorca, 1962: 745), una imagen que se despliega en un ambiente de conspiración que reincide en la frialdad de la noche y el sosiego (conformismo si se quiere) personalizado en el sauce. En el poema «Valeria», Rossana Ombres no nos muestra el frío nocturno, sino el fuego que también

---

[4] Según Aguirre la amargura del mar está implicada en su etimología medieval (1975: 277).
[5] No podemos olvidar que la 'luna' no oculta la sangre derramada por Ignacio, a pesar de la súplica del Poeta.

posee cualidades purificadoras: “Mentre la pioggia le brucia sulla faccia,/ nella strada/ che il buio ha ristretta,/ Valeria” (Ombres, 1956: 15).

En varias ocasiones hemos apuntado la alta carga simbólica que tiene el color para algunos poetas del *Secondo Novecento* (Muñoz Raya, 1994), el cromatismo con el que se tiñe el paisaje representa el propio estado de ánimo y su evolución. La técnica retórica más utilizada para representarlo es, sin duda, la metáfora, tan presente en la atmósfera plástico-poética de García Lorca, y que encontrará gran receptividad en la poesía italiana de estos años. En el caso de Rossana Ombres las categorías cromáticas se centran en el “nero”, “verde”, “bianco”, “azzurro” y “giallo”. Particularmente nos sorprende la frecuencia alta del color “grigio”, caracterizado por la monotonía y el hastío, pero con escasa expresividad dentro de la adjetivación cromática. Sin embargo, si lo consideramos como el paso intermedio entre el ‘blanco’ y el ‘negro’ (colores con mayor índice de frecuencia) se convierte en el punto donde se difuminan y se unen la transición, la incertidumbre, la pureza y el presagio trágico. El ‘gris’ siempre aparece con forma propia, nunca mediante formas aludidas (ni siquiera bajo cromatismos minerales) y en ocasiones incluso en construcciones antitéticas (“gabbiani grigi”, “bianco grigio”).

Pasamos al ‘negro’, coloración de gran tradición, no solo en la literatura española, que posee una carga simbólica de tristeza, soledad, misterio e incluso muerte; por lo tanto se opondría en algunos casos al ‘rojo’ como personificación de la vida (presente en poetas como J.R. Jiménez y, por supuesto, en Lorca: “se ve lo negro de esa nada/ lleno de piedras mitad rojas mitad negras”). Este color se hunde en el espíritu atávico, en las raíces más profundas del Sur, en la tradición de sus gentes con “cappello nero”, “scarpe nere”; presente en el luto que personifica un modo de vida e incluso en el paisaje. “Tutto è nero” dice Rossana Ombres en la composición dedicada al poeta granadino, un color que resume, según ella, el mundo lorquiano. Son varios los valores de esta tonalidad, como epíteto “ombra nera”, presagiando la tragedia y la muerte (la de Lorca en este caso) “mare nero”, “il mare sarà una lampada oscurata” que llega a ser “singhiozzi neri”, para terminar con la negación expresa de todo cromatismo “grida forte i colori che non ha più”, cayendo en un desengaño casi existencialista. Rossana Ombres no vuelve a utilizar este color en otros poemas, en su lugar opta por el verde, con casi el mismo índice de frecuencia.

El color ‘verde’ sigue las mismas pautas, la técnica aplicada por Rossana Ombres prioriza las formas directas frente a las aludidas (solo aparece una forma

aludida "di menta" con un valor adjetival). Continuando con el campo semántico del negro al cual sustituirá, encontramos la típica sinestesia lorquiana "verde […] il vento verde" (como ocurre en el «Romance sonámbulo»). En sus formas aludidas se colorea simbolizando la tragedia "ombra verde" o se sustantiva "o un albero da verde/o per scavare una fossa".

El 'blanco' es el color con mayor índice cuantitativo. Con respecto a su valor y simbología en García Lorca presenta algunas novedades: no forma parte de la pareja cromática blanco/azul, ni tampoco existe la disociación geográfica como ocurre con otros poetas italianos (como Vittorio Bodini). Este color posee autonomía semántica y se distancia de los demás en el índice de frecuencia. El valor más constante elegido por la escritora italiana no es el que hallamos en las primeras composiciones lorquianas sino el de la etapa surrealista, el que lo convierte en cómplice del vacío interno del poeta, de la ausencia de toda coloración como ocurre en *Poeta en Nueva York*: "Volarono le farfalle/ bianche sulle guance bianche dei morti" (Ombres, 1956: 41); o se pasa directamente a un estado de ensoñación surrealista como se aprecia en la composición «Ma non è morte il sonno»: "Nel bianco orecchio della morte/ lepri che corrono,/ le parole,/ Ma il sonno!/ Collane di volti antichi,/ scheletri di condottieri/ tra isole e sabbia, nella marea/ sparpagliati"(Ombres, 1956: 45). La muerte rodea a los personajes de esta tierra: "Il vecchio e la vecchia/ che cercano la stessa cosa/ sono una scodella di ossa bianche" (Ombres, 1956: 39). En alguna ocasión, el 'blanco' aparece con su simbolismo de pureza: "Cantano un inno che dice di Chiara/ bianco bocciòlo dell'amore" (Ombres, 1956: 46); o con carácter descriptivo en una estructura sinestésica: "insieme all'odore della calce fresca" (Ombres, 1956: 58), naturalmente en una forma aludida "calce", elemento protagonista del paisaje del Sur.

El 'amarillo' presenta un índice de frecuencia más alto en sus determinativos de color como "dorati", "d'oro", "di sole", "biondo/a" que en las formas propias, las cuales solo poseen un carácter descriptivo "canna gialla", "cuoio giallo".

El 'rojo' y el 'azul' tienen el mismo índice cuantitativo en *Orizzonte anche tu*. El primero vuelve a adquirir un valor descriptivo en los personajes de la composición «Il vecchio del berretto rosso» y complementa al "bianco" para subrayar el trágico final "ossa bianche". Al igual que sucedía con el negro, el rojo puede impregnarlo todo: "Nel rosso che si chiazza intorno" (Ombres, 1956: 20) y evocar las tradiciones de esta tierra: "Ora di coprire le strade/ con mazzi di fiori rossi" (Ombres, 1956: 40). El 'azul' por su parte, vuelve a presentar la misma bivalencia: el aspecto descriptivo "un vestito […]

azzurro", modificado en grado superlativo "troppo eccentrico". Relacionado con el mar que trae y lleva la memoria de la autora, recuerdos confusos, quizá de la infancia: "Onde azzurre confondono/ un ricordo di vento" (Ombres, 1956: 45).

Relacionado con otro elemento ya analizado, 'cielo' sugiere la incertidumbre y el carácter no protector de este: "Sopra a questo piatto asciutto/ che voi vedete azzurro/ e chiamate cielo" (Ombres, 1956: 33). El adjetivo de color posee un valor absoluto, más allá de la importancia del propio sustantivo al que caracteriza (en Lorca nos encontramos con que el azul será el lugar donde se siente esa "hora fría").

La paleta cromática en Rossana Ombres es un poco más restringida tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo si la comparamos con la de otros poetas con influencia lorquina como puede ser el caso de Bodini o Carrieri. El simbolismo cromático lorquiano está presente en su esencia y con casi la misma fuerza. En Lorca muchos de los elementos que forman su mundo poético son tan importantes y sugestivos por su presencia como por su intencionada ausencia, como ya ehmos visto en el caso de la 'luna'.

El color de la poesía ombresiana está resumido en «Piccolo pianto per l' Andaluso», donde expresa su deseo de aprehender el cromatismo que para ella se reduce al verde y al negro; más adelante en «Orizzonte anche tu», vuelve a incidir en este aspecto: "Coi colori stanchi/ delle cose che stanno ad invecchiare/ tra i monumenti nazionali!" (Ombres, 1956: 30). Las tonalidades van perdiendo su propiedad, su brillo, envejeciendo ante la actitud existencialista de Rossana Ombres; por último podemos decir que es también indicativa la ausencia de categorías menores, propias y aludidas, que sí encontramos en otros poetas italianos y por supuesto en Lorca.

Otra de las categorías en las que hemos rastreado la huella lorquiana es la concepción del tiempo, la visión temporal, la búsqueda de la intensidad bajo una perspectiva eminentemente existencial. La constante referencia a la marcación temporal está presente en la escritora piamontesa; la delimitación de la acción es una tónica permanente de su obra ("il giorno", "la sera" "di notte", "in una notte lucida", "stassera", "di […] estate"); es decir, marca con ello lo corpóreo, lo tangible, lo inexorable de la categoría temporal que encierra su mundo poético, al igual que García Lorca. Pero lo realmente nuevo en el universo lorquiano era la tensión interna que le llevaba a vivir la intensidad del momento sobre su duración, algo muy simple pero que demuestra una actitud singular ante la vida, siempre bajo el denominador común de la amenazante obsesión que comporta la muerte. Ombres paralelamente al poeta

granadino, plasma no solo la corporeidad del tiempo sino la angustia que ello conlleva. La conciencia de un movimiento imparable: “S’accorgerà di loro/ quando lí sentirà scricchiolare/ Li troverà quando il tempo/ troverà l’eternità” (Ombres, 1956: 52); y cíclico que englobará a la muerte como un eslabón más, pero inevitable en el recorrido: “Giriamo sul concavo/ delle piastrelle/ e non ci fermiamo mai…” (Ombres, 1956: 30).

En la composición-homenaje a Lorca, Ombres crea una atmósfera trágica, de llanto y sollozos, sin luna, una noche negra; en ella el “domani” determinará que el “mare” sea “una lampada oscurata” porque tendrá la presencia de “l’Andaluso”. La ‘luna’ debe vivir un “eterno presente”, la calidad del momento, sólo existe y se valora ese instante, ni el agua, ni la mañana existen en relación con la realidad, de ahí que esta se soslaye. A veces, el pasado, “scienza biológica” puede constituir un escape a la vez que un encuentro, pero siempre momentáneo. Las dos características que, tanto en Lorca como en Ombres, subrayan el tiempo son: la temporalidad y la eternidad. Lorca lo hace en las «Odas» y la poeta piamontesa en «Mi resta un’agave»: “Passati cent’anni/ darà un fiore alto come te” (Ombres, 1956: 18); o de forma explícita como en «Il cercatore»: “Li troverà quando il tempo/ troverà l’eternità” (Ombres, 1956: 52).

El desarrollo de la mecánica arranca desde los orígenes, “Antichità rinnata/ col desiderio/ di giocare!” (Ombres, 1956: 24), donde el deseo de “giocare” podría coincidir o introducir a la autora en la tan ansiada intensidad. Un ritmo que podría proporcionarle el ‘duende’, la capacidad de aprovechar el instante (no sólo en la visión temporal sino en la colorista, la musical,…) el clásico tema del *carpe diem* se hace presente para fomentar la rebelión de la sangre como sinónimo de tradición: “Gli sale la rabbia nel sangue/ con l’odore degli scogli asciutti/ […] Scaglia sassi sempre più feroce/ appassionato a dar morte al paese:/ il paese di là dal palo (Ombres, 1956: 20). Pasión que, según nuestra opinión, imita a la lorquiana en cuanto a que esta es consciente de su limitación y de su desesperanza: “Vorrebbe piangere perché non ha ali/ e perché pensa che non le avrà neppure domani” (Ombres, 1956: 20). En el entramado lírico la coordenada temporal no puede desligarse de la espacial; entre un instante y otro se encuentra el vacío que, en el caso de Ombres destaca fundamentalmente por la ausencia. La escasez de este vocablo no le resta importancia, expresado como propio devenir inexorable de toda la creación, en cuyo caso el “vuoto” será visto con cierto optimismo, unido al eje temporal, sin subrayar la discontinuidad: “Lí accoglie/ il vuoto/ come la terra arata/ accoglie/ la semenza:/ e l’esistenza/ è creata” (Ombres, 1956: 32).

El vacío, eje espacial, engendra el instante único en el que se vive. El espacio ombresiano es curvo, por eso se caracteriza por la continuidad. Mario Lunetta exponía que "I vuoti precedenti, dovuti appunto alle ragioni di una dinamica letteraria che lavora soltanto in uno spazio tridimensionale, sono tutti riempiti, […] da una sorta di miscela polimaterica dovuta al reimpasto di un'infinità di elementi microcellulari stritolati e disfatti" (1982: 162).

La muerte junto a la preocupación por el tiempo constituyen los ejes vitales en el mundo poético lorquiano (Balbín, 1976: 359); todas las preocupaciones humanas y estéticas giran alrededor de este tejido existencialista. La muerte espera del mismo modo que el tiempo sea imparable e implacable; la relación tan estrecha de estos dos temas dota a la muerte de un grado de intensidad casi inigualable, por lo tanto el poeta granadino se encuentra "disponible" para vivir esta experiencia: "Si muero/ dejad el balcón abierto". En Ombres, la muerte es el mismo componente activo que nos puede llevar a vivir ese instante intenso, irrepetible: "Il giovane dagli occhi timorosi/ sa che la morte lo compensarà" (Ombres, 1956: 29). Este planteamiento está presente en composiciones como «Piccolo pianto per l'Andaluso» y «Valeria»: "Se morirá/ (ma non morirà mai)/ scivolerà dalla strada/ danzando nell'aldilà" (Ombres, 1956: 15).

La muerte se cruza en el presente y vive en él («Oda al S. Dalí» y «Piccolo pianto per l'Andaluso») a pesar de su inexorable curso. Ambos poetas se entregan al tema vital (tiempo y muerte) con la misma sensualidad y sugestión que lo hacen con la naturaleza y su cromatismo; la muerte aparece como un elemento más, personificada en la noche y al mismo tiempo, arropada por su cortejo; violencia, crimen, sangre, soledad, puñales, (símbolos presentes en el «Poema del cante Jondo» y decisivos para su estructura dramático-popular).

Desde el inicio de este análisis, hemos hablado de la 'tierra' como categoría simbólica y la elección a la que está sujeta por parte de Rossana Ombres, así como por otros poetas contemporáneos. El Sur es el escenario donde nace el amor y donde llega la muerte, donde se crea y se desvanece el color, es el espacio atravesado por el rayo del tiempo. En «Terra» se aprecia ese compendio de características: color, sentimientos, naturaleza, tradiciones: "terra verde", "Tu sai sempre d'amore, anche per niente"; un sur de "odore di calce", "di una bionda gitana", donde "il vecchio dal berretto rosso" y "la vecchia dallo scialle di coniglio" se convierten en una "scodella di ossa bianche", buscando "l'odore della sua terra". El Sur posee intrínsecamente un peculiar modo de enfrentarse a la fatalidad de la muerte, la vive intensamente y la burla: "Ora può cercare

nei tacchi delle ragazze/ il suo passo futuro,/ può dimenticare l'organo/ che suonava pensieri di morte" (Ombres, 1956: 14).

El amor también transciende esa realidad: "Tu ed io/ spaziati insieme nella distesa tra le acque/ dagli ultimi banchi singulti d'ossa." (Ombres, 1956: 57). Con la consiguiente tragedia que supone la muerte de ese instante irrepetible: "Mi hai dato un'agave./ Un mazzo di pugnali caldo di sole/ in un'agave forte e chiara" (Ombres, 1956: 18); dura y traumática prueba esta del amor para los protagonistas lorquianos (*Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Así que pasen cinco años*, la más honda en *Sonetos del amor oscuro*) al igual que los ombresianos como «Valeria».

El Sur vuelve a presentarse en «Canzone del Paese Spento» como: tradición "ora di coprire le strade/ con mazzi di fiori rossi", "ora di premere grappoli d'uva/e di ballare/ e di suonare su cento chitarre" (Ombres, 1956: 40); con el rojo de la sangre y el blanco de los muertos ("rossi", "scuro", "bianche"); inmerso en la tragedia ("ora d'acqua salata/ fu quella/ora d'alghe amare/ ora di grandine accesa"); y cómo no de muerte: "I grilli diventarono corde/ tesi sulle chitarre rotonde/ volarono le farfalle/ bianche sulle guance bianche dei morti" (Ombres, 1956: 41). Todas las imágenes sugestivas que nos proporciona la autora están condenadas a priori debido a la adjetivación negativa presente en el título del poema, "spento". Sobre la posible militancia de Rossana Ombres en el 'sur' nos da alguna explicación ella misma: "Caminò coi piedi dei pini,/ volò con le ali dell'onda/ su di un mucchio d'ore appassite:/ passò e non tornò" (Ombres, 1956: 41); o cuando "il vecchio" y "la vecchia" buscan un "odore" único "della sua terra" que "svaporava lento/ dall'abito di un trapassato" (Ombres, 1956: 39).

Como se ha constatado a lo largo de este análisis, y según nuestra opinión, la estructura poética recreada en *Orizzonte anche tu* está supeditada a distintos grados de simbolismo que en muchos casos posee una inspiración netamente lorquiana. La mecánica poética, temas y técnicas, aunque se mantienen a lo largo de toda su trayectoria poética, se desvían y se alejan de los ecos lorquianos como se observa en su obra central, *Bestiario d'amore*, obra que para muchos críticos constituye el triunfo de la muerte (Lunetta, 1982: 165). He aquí un argumento más para sostener que, en un primer momento, el Sur es una elección poética personal, que posteriormente se entrecruza con lo que podríamos llamar un sustrato geo-meridional.

Creemos que la aproximación que hemos realizado, basada en la revisión de ciertos parámetros –la naturaleza y su cromatismo, la concepción del tiempo y la

elección por el Sur-, si bien no son lo suficientemente claros como para poder hablar de influencia, como sí ocurre con otros poetas, sí lo son para habar de presencia lorquiana en parte de la obra poética de Rossana Ombres. Lo que hemos desvelado es más que suficiente para justificar el rastreo de esa huella en el universo poético, una huella alimentada por el simbolismo cromático de la naturaleza y del paisaje del sur y por el tema vital compuesto por el tiempo y la muerte.

Esa anacoreta de la palabra que fue Rossana Ombres desapareció en la más completa soledad, el 2 de agosto de 2009 en Livorno, una ciudad que amaba, sus restos estuvieron dos días en el depósito sin que nadie los reclamase; olvidada como ya lo estaban sus palabras, esas palabras a las que tanto amó, alimentó e iluminó; y así no debería morir nadie, menos aún los poetas, los grandes poetas (Breda Minello, 2002). Para finalizar, qué mejor manera que devolverle la palabra a la propia poeta que en la composicion «Notturno» (*Bestiario d'amore*) decía:

> Oggi ora in questo momento il mondo mi vola addosso.
> Non ho fatto, nei giorni passati,
> che guardare paesaggi […]
> Questo,
> tutto questo
> si vede quando già
> il proprio sangue naviga lontano.

BIBLIOGRAFÍA


Aguirre, José Mª, *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1975² ["El sonambulismo de F.G.L." Bulletin Hispaniche, XLIV (1967), pp. 272-283].

Balbín, Mª Teresa, *Estudios Lorquianos*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1976.

Bardi, Ubaldo, "García Lorca e la poesia italiana del Novecento", Quaderni Ibero-Americani, IX, 65-66 (1989), pp. 71-88.

Breda Minello, Andrea, "Per Rossana Ombres", Daemon, libri e culture artistiche, III, 6 (2002), p.43. [publicado por Francesa Matteoni en la Nazione Indiana, 4 de diciembre de 2009, http://www.nazioneindiana.com/2009/12/04/per-rossana-ombres/].

García Lorca, Federico, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1962.

Lunetta, Mario, "Poligrafia stilistica di R. Ombres" en AAVV, *Letteratura italiana*, vol. X, Milano, Marzorati, 1982, p. 163-168.

Macrì, Oreste, *“Bivalenza di lingua poetica”, Realtà del simbolo: Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968.

Manacorda, Giuliano, *Letteratura italiana d’oggi, 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Manescalchi, Franco, “L’influenza di Lorca sui poeti italiani del secondo Novecento (1945-75)” en F. Masini y U. Bardi (eds.), *F.G. Lorca*. Materiali*,* Napoli, Pironti, 1979.

Muñoz Raya, Eva, “Vittorio Bodini. Notas sobre el cromatismo”, Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas, vol. II, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 121-128.

Muñoz Raya, Eva, *Fortuna de García Lorca en Italia. Lorca y el Secondo Novecento*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

Ombres, Rossana, *Orizzonte anche tu*, Firenze, Vallecchi, 1956.

Ombres, Rossana, *Bestiario d’amore*, Milano, Rizzoli, 1974.

Ramos Gil, Carlos, *Claves líricas de G. Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967.

Segre, Cesare, “Le tante radici di Rossana Ombres”, Corriere della Sera, 7 de agosto de 2009, p. 37.

## FEMENINOS EN *L´EQUILIBRIO DEGLI SQUALI* DE CATERINA BONVICINI

*María Elena Ojea Fernández*

*UNED*

ABSTRACTS

El universo femenino ha sido observado de forma bien distinta a lo largo de la historia. En un principio, todo partió del hombre, quien, protegido por la sociedad patriarcal, se encargó de transmitir la versión oficial del mundo femenino. Con el transcurrir del tiempo, la mujer aprendió a hablar sin necesidad de intermediarios e incluso se atrevió a interpretar ella misma el universo masculino. En la novela de Bonvicini se estudian ambos mundos para concluir que la fragilidad o el equilibrio no son exclusivos ni del hombre ni de la mujer.

The feminine universe has been regarded with a different way throughout history. Firstly, it was the male writer, who, protected by the patriarchal society, gave his version of women and their world. As time passed by, women dared to talk about themselves and mainly about men´s universe. In Bonvicini´s novel we will study both worlds to see how the fragility or balance isn´t exclusive either of men or women.

KEYWORDS

Palabras clave: universo femenino, fragilidad, equilibrio

Women´s universe, fragility, balance.

1-INTRODUCCIÓN

La obra de Kate Millett *Política sexual* (1970), un clásico de la modernidad y del feminismo, estudia el concepto de poder asociado a la actividad sexual. La autora, que reflexiona sobre los cambios en las relaciones sexuales desde finales del XIX hasta los albores del XX, observa el comportamiento de los escritores más significativos de la época. Asimismo, traza la diferencia entre el reflejo de la revolución sexual en los autores masculinos y la nueva sensibilidad femenina aparecida en la etapa victoriana. Mucho tiempo después, Caterina Bonvicini ofrece en *El equilibrio de los tiburones* (2009) una visión actual de las relaciones amorosas y sexuales. Y lo más sorprendente es que consigue que el punto de vista femenino brille con equilibrio tanto a la hora de presentar a las mujeres como de juzgar a los hombres. Millett, por su parte, mientras denunciaba la crudeza del machismo en obras de D.H. Lawrence, Henry Miller o Norman Mailer escrutaba y oponía esa crudeza a la mirada femenina que poblaban las novelas de George Eliot, Virginia Woolf o las hermanas Brontë. Por ejemplo, resulta interesante la observación sobre la audacia de la heroína de la novela *Villette* de Charlotte Brontë: "Su belleza –Brontë es tal vez la primera mujer que se atrevió a poner

por escrito que los hombres le parecían hermosos- le maravilla y le hiere". (Millett, 1970: 257)

Por lo que se refiere a la protagonista de la novela de Bonvicini, diremos que estamos ante una mujer en perpetuo conflicto consigo misma, con la sociedad y con los hombres que la rodean. La agudeza psicológica con la que se describe a Sofía es tan certera como las descripciones de sus amantes. El macho en el sistema patriarcal era un ser arrogante y dominador; no conocía el miedo o no lo mostraba. Porque el miedo era privilegio de la mujer que deambulaba asustada por el universo que la sociedad le imponía. Porque la mujer debía basar tanto su equilibrio como sus progresos en la aprobación del varón (Millett, 1970: 119). En el inquietante mundo personal de *El equilibrio de los tiburones*, los hombres son escualos heridos. Fuertes y fieros pero también débiles. Hieren y son heridos, como hace Sofía. La señorita Sofía es tan directa que casi siempre da en la diana: "Ah, no es demasiado cómodo seguirme. ¿Por qué? ¿No tienes voluntad propia? ¿Siempre tienes que padecer la de alguien más? ¿Puedes explicarme cómo haces para dirigir una película si no tienes carácter?" (Bonvicini, 2009: 70)

2-PERSONAJES MASCULINOS.

El más interesante es el padre, un tipo solitario que vive de filmar tiburones a lo largo del mundo. Está descrito como un ser alejado de la idea de poder absoluto que transmite la sociedad patriarcal. Es un educador que tanto tacha a su hija de pueril como se alarma de la vida que lleva. En otros tiempos, la sociedad atribuía a las mujeres el criterio de virtud suprema. Los roles estaban definidos y eran inamovibles. La situación cambió en Occidente gracias a la lucha de las féminas por alcanzar libertad, derechos y dignidad personal. El combate fue arduo porque el sometimiento femenino limitaba sus operaciones a las obligaciones caseras al entender que el hogar era el centro de su influencia. La entrega de la mujer al éxito de sus congéneres masculinos se debió al sacrificio que aplicaba el mundo patriarcal. No eran bien vistas las que gozaban de compañía intelectual. A este respecto, San Pablo nos recuerda que el hombre es imagen y gloria de Dios, pero la mujer es gloria del hombre (Cady Stanton, ed, 1997: 363). Y es que La Biblia revela las opiniones que predominan en la época en que se escribieron *Los Libros*, opiniones que siguieron predominando hasta los albores de la modernidad. La idea partía de que la mujer era por naturaleza inferior al hombre y carecía de voluntad propia –a no ser que coincidiera con la de su padre o marido-. Como contraste, la figura paterna en la obra de Bonvicini es especialmente transgresora. Nando posee el

equilibrio que falta en Sofía. Resulta curioso porque físicamente es un ser ausente. Frente a la locura materna, el padre representa la estabilidad no impuesta por principio sino la estabilidad per se. La hija lo sabe: "Mi padre es un hombre sereno. Se le nota en las arrugas: son signos trazados por el sol. Ha encontrado el demonio fuera de sí mismo. Y lo acaricia, lo coge por la aleta, lo hipnotiza..." (Bonvicini, 2009: 24)

ás adelante, mientras describe a su progenitor, se maravilla de la firmeza que exhibe con no poca admiración: "Pocos valientes se atreven a hacer inmersión libre con un tiburón blanco, pero mi padre tampoco es un fenómeno. Tiene los pies en la tierra, o más bien en el agua". (Bonvicini, 2009: 27). Luego, cuando se contempla a sí misma se descubre incapaz de conseguir esa ansiada fuerza y proclama la necesidad de contar con una roca a la que aferrarse: "A veces me hace mucha falta. Mi padre, quiero decir. Pero también me hace falta su equilibrio". (Bonvicini, 2009: 27)

La idea de buscar ayuda a los problemas emocionales es inherente a la naturaleza humana. Hay quien la encuentra en la fe mientras otros la encuentran en los seres queridos o en el psicólogo. La madre de Sofía no la halló nunca, a lo más que llegó fue a mitigar su pesar con un compañero ausente a quien sólo el mar y los tiburones aliviaban la desazón. Probablemente, como él mismo subraya, todo en la vida es cuestión de respeto:

> Créeme, sólo me meto en el agua cuando sé que el pez está de veras tranquilo. Y, sobre todo, estoy atento a mí mismo. Si he dormido poco, o estoy nervioso, o me siento dolorido o particularmente frágil, da por hecho que me quedo en el barco. Es una cuestión de respeto, ¿sabes? Y de conocimiento del mar, del tiburón y de uno mismo. En pocas palabras, una cuestión de equilibrio, Sofía. (Bonvicini, 2009: 27)

Nuestra protagonista no ha alcanzado la sabiduría de la que dependen muchas decisiones y no pocos aciertos. La narración se inicia cuando Sofía está casada con Nicola, un muchacho cuyos problemas psicológicos la desquician y del que acabará divorciándose. El marido la admira pero el elogio incomoda a la joven esposa, tal vez porque es consciente de su vulnerabilidad: "-Estoy casado con una mujer fuerte... Qué bien. Pero, qué bien. No merezco tanta suerte [...] Me conmueves, Sofía" (Bonvicini; 2009: 17)

Hay que señalar que la construcción del personaje patológico del marido se debe al punto de vista de la narradora. Bien es cierto que los hechos acaban por darle la razón; sin embargo, será Nicola quien ponga fin a su matrimonio y será él también

quien socorra a Sofía cuando ésta a punto está de perder el poco equilibrio que la sostiene.

La incertidumbre sacude las vidas de Sofía y Nicola porque los pone en contacto con los distintos matices que adopta la relación de pareja. Los grandes temas literarios por excelencia, el amor y la muerte dejan ver su estela a lo largo del relato. El sentimiento amoroso conduce a la protagonista, como antes aconteció con su madre, a la infelicidad y a tentar el suicidio. No estamos ante un ensayo feminista ni ante un panfleto, sino ante una novela que explora con gran agudeza la fragilidad de las relaciones humanas. Obviamente, no vivimos en la sociedad burguesa del XIX, época caracterizada por la represión sexual femenina. En la mayoría de las heroínas románticas, el freno del instinto provoca dolor y neurosis. Asimismo, la satisfacción al margen de la norma implicaba el castigo social (García Guerra, 1990: 300-393). Sin embargo, la histeria que por veces sacude la mente de nuestra protagonista bien pudiera ser consecuencia de la insatisfacción erótica que comentábamos.

Una vez alejada de su marido, Sofía se relaciona con Arturo y Marcello. El primero sufre depresiones y acaba cansándola. El segundo es un hombre casado que no se atreve a romper con su mujer. Con Marcello tiene una vida sexual activa pero los temores y las inseguridades la exasperan. Y así, confundida entre uno y otro, pasa amargamente su existencia. Ella misma lo reconoce al sentirse de un mundo distinto. El paso del tiempo la acerca peligrosamente a su madre, un ser sorprendente que acabará conociendo gracias a la correspondencia póstuma. Cada vez que lee sus cartas, Sofía se desestabiliza aún más y vuelven a acecharla la pesadumbre y la falta de perspectivas. Escribe la madre:

> Él echa de menos el mar y yo la literatura [...] Ni siquiera tenemos sexo. Nuestras relaciones carnales nunca fueron gran cosa, pero ahora se han reducido a nada. Somos una familia, tenemos otras cosas en qué pensar. Así de extraña es esta muerte que pada por la vida verdadera. (Bonvicini, 2009: 96)

Pero si las protagonistas femeninas ansían la estabilidad, los hombres que pueblan esta historia no la desean menos. Tal vez les suceda como a las criaturas marinas que el padre estudia con fervor, tal vez sean criaturas frágiles como los delfines, tal vez les persigan las sombras y sean capaces de crueldades gratuitas. O quizás sea únicamente deseo de amor eterno, rasgo que Nando reconoce en las orcas pero no en los humanos: “Pero la orca marina, la famosa *Orcinus Orca*, posee una característica aún

más conmovedora. Conoce el amor eterno. Cuando ata un lazo, ese lazo dura toda la vida.” (Bonvicini, 2009: 71)

El sentimiento amoroso deriva en el relato hacia la obsesión y hacia el abismo. La misma Sofía los reconoce cuando subraya lo imperfectas que son las relaciones humanas, pues nunca se alcanza el absoluto ni a través del bien ni a través del mal. Su madrastra lo recalca cuando afirma que los hombres sólo saben amar de una manera y repiten esa fórmula cuantas veces sea necesario. El comentario apunta a que los videos que Nando envía a su hija, también se los envía a su hijastra y asimismo los vende a National Geographic. Sofía no discute que los tiburones sean siempre los mismos ni que su padre tenga ya muchas historias que contar pero la invasión de extraños en su terreno le duele. Así las cosas, parece que se reavivara la ideología de las esferas separadas (Osborne, 1993: 13) lo que implicaría que sólo las mujeres conocen la manera correcta de amar. Un halo de pesimismo existencial pulula por toda la novela que, sin embargo, tiene un final bastante optimista.

Los hombres que aparecen en la narración destacan por su egoísmo y mezquindad. El peor parado es Carlo, refinado intelectual de los 70 y amante de la madre de Sofía. Carlo simbolizaba para la confusa Margherita la libertad que no encontraba en su marido. Mientras Nando vivía en el mundo atemporal del mar, el seductor encarnaba el mundo terrenal, la lucha y la conciencia política de los años de plomo. Por si fuera poco, las relaciones sexuales eran más que satisfactorias y Margherita había descubierto que era una mujer sencilla. Claro que de tanto hurgar en su conciencia, al final descubre que es incapaz de tomar una decisión. Cuando después de una larga reflexión decide abandonarlo todo, su amante se vuelve atrás y ella pierde el equilibrio. Carlo desaparece de su vida como Arturo y Marcello lo harán de la de Sofía. Y lo hacen con la misma ingratitud que los escualos que Nando mima en alta mar, aquellos que tanto había sobrevalorado hasta percatarse de que tan sólo eran bestias.

3. MATERNIDAD Y DESEO.

Al cumplir dieciocho años, Sofía recibe de su padre la correspondencia de Margherita. Las cartas la perturban. Las cartas tienen un destinatario silencioso cuyas respuestas desconocemos. Incluso ni sabemos si las misivas llegaron a buen puerto: “Un día te llegarán juntas toda estas cartas, Nino. Un día iré al correo y te llegarán. Pero todavía no ha llegado ese día” (Bonvicini, 2009: 205). Lo que sí intuimos es que el interlocutor actúa como un psicólogo y que el analizado va conociéndose a sí mismo en

un intento de descubrir su verdadero yo. El recurso de la confesión es rasgo esencial de la escritura femenina, aunque su uso y función variaron a lo largo del tiempo. Desde que a mediados del XX cambiara el concepto del YO lo que en serio interesa a las escritoras es analizarse (Ciplijauskaité, 1994: 17) y descubrir aspectos nuevos de su personalidad; por consiguiente el recurso de la primera persona se antoja el más adecuado. Como ya ha ocurrido con otras autoras, las revelaciones de la madre (Ciplijauskaité, 1994: 92-99) suponen la cura definitiva de una hija que encuentra en ellas su razón de ser, hecho que además le permite examinar con clarividencia su propio presente.

La novela que analizamos es una obra íntima. De la realidad histórica únicamente hablan las cartas de Margherita. Al padre le interesa más el mundo submarino y a la hija el suyo propio. La estructura se basa en la narración personal de Sofía unida a los diálogos que mantiene con los hombres que se cruzan en su vida. A todo esto añadamos la comunicación con Nando a través de los vídeos y con su madre por medio de las cartas. Dado que falla la inmediatez oral, el diálogo entre madre e hija es un diálogo con un interlocutor ausente cuyos mensajes hay que desentrañar. Una de las reglas de la escritura femenina es su renuncia al enfoque objetivo (Ciplijauskaité, 1994: 18) y su esfuerzo por expresar lo recóndito, es decir, la vivencia subjetiva. Las escritoras siguen optando por el tono privado de la confesión, por el diálogo personal. Gracias a esa relación, Sofía descubre la angustia que consumió a su progenitora:

> Yo no había querido ser madre, sabía que iba a ser un desastre. Pero me había ocurrido, y además me había llenado de ilusión [...] Pero no. Mi primera impresión era la correcta. Sólo hay dos cosas irreparables en la vida: los hijos y la muerte. Pero se excluyen entre sí. Ansío desesperadamente una alternativa. (Bonvicini, 2009: 149)

Lo grave es que la alternativa no llega y Margherita se ahoga. Sólo consigue anhelar la vida de los otros: “No sabes cómo entiendo tu estilo de vida, Nino. Ojalá yo hubiera sido marica como tú. Por lo menos no habría caído en la trampa de la familia feliz. Y pensar que estamos en los años setenta” (Bonvicini, 2009: 95)

Está claro que para Margherita las alegrías de la maternidad o las bondades de la familia no significan una recompensa. Inconscientemente, se rebela contra la moral patriarcal y contra sí misma por carecer de valor para hacerles frente. No repara en que toda elección conlleva una renuncia y que todo en la vida tiene precio, incluida la emancipación.

Uno de los aspectos primordiales de la novela es la reivindicación del deseo como impulso natural de la mujer, hecho ya subrayado por autoras como Marguerite Duras (Ciplijauskaité, 1994: 104). El amor hace posible muchas cosas. Bonvicini parece tener en cuenta estos asuntos al crear el personaje de la madre. El impulso erótico que esta mujer mantiene con sus amantes nada tiene que envidiar a las fantasías masculinas. Sabemos que la irrupción de un lenguaje atrevido por parte de las féminas desconcertó largo tiempo a la crítica pues desubicaba el deseo de un área que era hasta entonces terreno exclusivo del varón. No tiene sentido hoy en día que las confesiones íntimas omitan aspectos decisivos de la vida humana: la sexualidad, por ejemplo.

> He descubierto que soy una mujer sana. Carlo es el único hombre con el que he alcanzado el orgasmo. Con él funciono como un reloj suizo: una, dos, tres veces, incluso uno tras otro [...] Sí, claro, Carlo y yo hablamos de política, de Celan, de Elliot, de Borges... Pero vaya polla que tiene. En general las pollas no me interesan demasiado, en sí mismas son objetos bastante repugnantes. Pero la suya podría pintarla. La conozco de memoria. La he mirado. Puedo mirarla un rato sin aburrirme. Como si fuera una cara que siempre tiene algo que decir. Explícamelo, Nino, ¿qué significa esto? ¿Qué estoy loca? ¿Qué soy joven? ¿Qué estoy enamorada? Tal vez, en el fondo del alma, soy un marica como tú. Amo a este hombre con una manía homosexual. Tú me entiendes, ¿verdad? (Bonvicini, 2009: 143)

El pasaje donde la madre se confiesa al amigo ausente es revelador. No tanto por lo que se descubre de su unión con Carlo sino por lo que dice de sí misma. Margherita escribe al tal Nino cartas aún más incendiarias que las que manda a Carlo. Los encabezamientos y las firmas lo dicen todo. Desde *Nino, mi amor, mi* luz hasta *Tu gata perdida, Tu gata en* celo...

La novela que comentamos es el retrato de dos mujeres –madre e hija- y de su relación con tres hombres. Uno racional y circunspecto; otro, que simboliza el amor físico y un tercero que las ayuda a autoafirmarse. Nando representa para la madre lo que Arturo para la hija: son generosos pero escurridizos. Marcello es para Sofía el deseo carnal, lo mismo que Carlo para Margherita. Y Nino es el reposo, la calma, el confidente. Algo parecido sucede con Nicola. Es el clavo al que dolorosamente aferrarse, es él quien la consuela de la huida de sus tiburones/amantes, quien la ayuda a liberarse del pasado y el que la encamina hacia el futuro. En fin, como ocurre con otras novelas escritas por mujeres, una corriente subterránea feminista recorre subconscientemente la obra (Ciplijauskaité, 1994: 101-103). Porque lo que

verdaderamente interesa es la reconstrucción de la personalidad individual. Tanto para Sofía como para su madre el amor es el gran argumento de sus vidas. Y la palabra que brota es deseo; el contacto con Carlo devuelve a Margherita a su naturaleza original, hasta el punto de afirmar que es una mujer sana. La visión de Sofía la conocemos gracias a la interpretación que da a la intimidad de su madre. El mundo interior se explica a partir del mundo real. Sofía y Margherita coinciden en muchos puntos –Sofía está inquieta por lo bien que entiende a su madre, tanto que enseguida presiente el peligro- y su destino casi acaba siendo el mismo: la madre se suicida y la hija a punto está de conseguirlo.

La narración se sitúa alrededor de la vida social y cultural de la Italia de la década de 1970. Se habla de la universidad, de la política, de la omnipresente violencia, de los jóvenes modernos... Aquel tiempo convulso compone un fresco que contrasta con la vida submarina y lejana de Nando. Uno de los aciertos de la novela reside entre la relación del mundo de Sofía y las reflexiones de su padre sobre el ecosistema marino:

> -Uso tus tiburones. Trabajo con las ideas que me mandas
> -¿De verdad? Pero, ¡qué alegría, qué satisfacción! Gracias Sofía.
> -Los pongo nadando entre los edificios de Turín. Es una ciudad sumergida, un naufragio magnífico –tomé una cámara y saqué unas fotos-. Mira.
> Pero él sólo tenía ojos para sus animales.
> –Ah, éste... es un tiburón tigre macho que encontré en las Bahamas. Y éste, qué animal más perfecto, por Dios.
> (Bonvicini, 2009: 162-163)

La estructura compositiva de la novela permite que el lector se involucre cada vez más en la vida de la atribulada Sofía. Hay una especie de suspense o de interés añadido por saber si finalmente conseguirá liberarse de sus tiburones, si podrá recomponer su vida... Es de hacer notar que el recurso de las cartas está estratégicamente situado. Cuando el desastre parece que se aproxima, cuando la lectura es agitada y deja un poso de incertidumbre, más cerca está la solución. La luz al final del túnel es la reaparición del sorprendente Nicola. Pero la obsesión por la madre nunca deja de ser inquietante: "Buscaba consuelo en las palabras de mi madre, que sin embargo eran todo menos tranquilizadoras". (Bonvicini, 2009: 185)

Las palabras de Margherita no hacen más que ahondar en la herida. Al igual que la madre, la hija anhela un cambio. La figura materna subyuga el mundo de Sofía porque sabe que no será libre hasta que no acierte a entender el mundo de su

progenitora. [1] Sofía siente el aliento y la rabia en cada una de las palabras que brotan de aquella pluma. Si el padre logró encontrar su mundo, ¿por qué no iba a encontrarlo ella? Podríamos añadir que las exigencias de la paternidad son más livianas en el hombre. Podríamos subrayar que Margherita se rebela contra el molde tradicional de la madre como soporte abnegado y pilar de los hijos. Cree que no es su función en la vida, pero su propia naturaleza y la voz del mundo patriarcal –encarnado en la abuela- la traicionan. Las obligaciones de la maternidad despiertan la agresividad contra sí misma y contra los demás. Escribe:

> Mi madre me miró a los ojos sin decir nada. Me acerqué y estiré los brazos para que me diera a Sofía [...] Mi madre alzó los ojos al cielo: <<Eres una irresponsable>>. Me alteré mucho, agarré por un brazo a Sofía que se puso a llorar y comencé a gritar. (Bonvicini, 2009: 138)

> Amo a mi hija con un amor egoísta y malsano. Me quedo dormida en su cama, abrazándola como si fuera mi salvación, luego me caigo en medio de la noche y amanezco tirada en el suelo. Basta. Quiero cambiar. Quiero convertirme en una buena madre, Nino. (Bonvicini, 2009: 185)

> Tengo celos de mi madre, de lo equilibrada que es. Yo quiero a Sofía más que ella, es mía. Me da igual si ella la quiere bien y yo la quiero mal. Yo la quiero más y basta. Somos una sola cosa, Sofía y yo. Una única cosa. Sofía es mía. Mía, mía, mía. (Bonvicini, 2009: 206-207)

## 4-ESCRITURA DE MUJER.

Uno de los aspectos más notables de la literatura femenina es la escasa importancia de la figura masculina, o mejor dicho que el hombre ya no es el centro del universo; el varón ni abre ni cierra las novelas como acontecía en el siglo XIX (Ciplijauskaité, 1994: 208). A las autoras les interesa narrar su vivencia interior y analizar el YO de sus protagonistas. Se actualiza el pasado para evaluar el presente. El tiempo es un elemento interesante. Casi toda la crítica coincide en subrayar que la mujer lo percibe de manera distinta al hombre (Ciplijauskaité, 1994: 209). El varón se propone un fin y se lanza a conseguirlo, en su ánimo predomina la progresión. Para la mujer tradicional el tiempo se manifestaba en la rutina diaria. Por norma general, las novelas de las escritoras (Ciplijauskaité, 1994: 209) reflejan el presente si son jóvenes y si son maduras retroceden con frecuencia a la infancia. En el retorno a los orígenes cobra importancia la figura de la abuela, recurso muy eficaz que sugiere el devenir temporal.

[1] Virginia Woolf dice en su libro *A Room of One´s Own*: "Porque, si somos mujeres nuestro contacto con el pasado se realiza a través de nuestras madres". Recogido por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván*, Madrid, Cátedra, 1998, p.529.

El tiempo se concibe como continuidad, y como tal queda grabado en la memoria. Las experiencias de la niñez adquieren gran importancia en Sofía porque no proceden de su memoria sino de las confesiones de su madre. Ese recuerdo sirve como modelo para penetrar en su intimidad; el recuerdo se hace presente en las cartas y devora la conciencia de la mujer adulta.

> Se quita los zapatos y lo hace despacio. Son sandalias de verano. Las deja en una silla y se sube a la mesa del balcón. Es una mesa blanca, de hierro calado. El juego me parece peligroso. Quiero decirle: *Mamá, ten cuidado. Mira que te caes.* Me obsesiono con la frase, la repito cien veces para mis adentros. *Te caes mamá, mira que te caes*. Pero sigo callada, siempre callada. *Ánimo, Sofía, díselo. Habla, Sofía, habla.* No lo dije. (Bonvicini, 2009: 125)

En la novela son varias las referencias al mundo de la cultura, pero hay dos nombres propios: Emily Dickinson y Sylvia Plath. En la página 86 un verso de Dickinson "¿Es la dicha entonces un abismo?" abre la descripción que de Margherita hace su hija. Sofía la retrata como una mujer alegre e ingeniosa, una mujer que –a decir de la gente- parecía tenerlo todo bajo control. Una mujer que nunca dejaba de burlarse de sí misma. Pero era tan solo una pose. Dickinson y Plath llegan a ejercer tal poder sobre la mente de Margherita que, mientras escribe un artículo sobre la poetisa americana, lee a su pequeña unos extraños versos que relacionan a la mujer con la muerte. Por cierto, Margherita fue uno de los apodos que usó Dickinson. En la Margherita esposa y madre se confirma la impotencia y los funestos pensamientos que con tanta lucidez expresara Emily Dickinson:

> Qué aburridas han de parecer nuestras vidas a la novia y a la doncella prometida, cuyos días se nutren de oro [...] pero a la *esposa* Susie nuestras vidas quizás le parezcan más preciosas que todas las demás del mundo; has visto flores por la mañana, satisfechas con el rocío, y estas mismas dulces flores al mediodía con las cabezas dobladas de angustia ante el poderoso sol, ¿piensas que esos capullos sedientos no necesitarán *ahora* nada más que *rocío*? No, llorarían por la luz del sol y suspirarían por el ardiente mediodía, aunque los marchite y los abrase; lo han sufrido en paz: saben que el hombre del mediodía es más *poderoso* que la mañana y que en adelante su vida les pertenece. (Gilbert-Gubar: 1998: 584)

Los cismas internos aniquilan el frágil equilibrio de la madre, de igual forma que atormentaron a Dickinson y a Plath. Según Kristeva, la frecuencia de las depresiones femeninas es un signo de que en la mujer la sexualidad depende de la llamada cosa

materna (Calefato, 1990: 14). Si las tinieblas condujeron a Margherita al suicidio, la melancolía a punto está de llevar a su hija por la misma senda. Y es que Sofía está tan próxima a su madre como fuente de bien, que no se enfrenta a ella sino que la sigue.

El poder absoluto que las dos americanas ejercen sobre la infeliz Margherita se debe a que ambas –Dickinson y Plath- son reflejo de ella misma. Las poetisas usaron la correspondencia y los diarios para indagar en los enigmas de su corazón. Como Dickinson, Margherita trata con inteligencia los avatares del amor y la muerte. Al igual que Plath, intenta ajustarse –no sin desdén- a la imagen de cierto ideal femenino. Lo hace cuando se vuelca en su hija, cuando intenta ser una buena esposa... En fin, las cartas nos dibujan una mujer que gracias al auto-examen se atreve a penetrar en las profundidades del alma. Sus confesiones perturban la salud mental de Sofía pero al mismo tiempo la ayudan a encontrar el equilibrio definitivo. Margherita encarna el desasosiego y la amargura de querer ser otro sin renunciar del todo a lo que se es. Su alma está demasiado agitada para concederse una segunda oportunidad.

5-CONCLUSIONES.

Las protagonistas de la novela rememoran su vida por medio de un proceso de exploración subjetiva de sus vivencias. El uso del punto de vista personal tiene un papel determinante en cuanto a la veracidad de la narración. La credibilidad del texto se incrementa porque el lector (Encinar, 1996: 609) es receptor directo de la historia de las dos narradoras. Sofía siente la necesidad de mostrar la insatisfacción que le produce el hecho de vivir y para ello busca explicación y refugio en las confesiones de su madre. Pero las cartas de Margherita hablan de una verdad sesgada que la hija es incapaz de interpretar. El resultado es una huida desesperada arrastrada por la memoria de su progenitora. “Es fácil inventarse una vida/ -Dios lo hace- a Diario”, dice un verso de Emily Dickinson ( Dickinson, 2007: 231). Es probable que Sofía lo haga. Una parte de nuestra existencia la consumimos fantaseando, de ahí que el testimonio de las confesiones nunca sea exacto. Un lector objetivo sabe que constituyen una mínima parte de nuestra vida pues en ellas se halla lo que sentimos en un instante. Pero para alguien cercano puede suponer el descubrimiento del otro. Sofía se acerca a la correspondencia de su madre con aprensión y a punto está de no discernir que la verdad ha de desafiar al miedo. Más bien tarde, entiende que las cartas son una compañía segura (Alberca, 2010: 14) que quizás la ayuden a sobrellevar el peso de la soledad, que tal vez lleguen a ser un consuelo, o incluso, un álbum de recuerdos con el que hacer balance de esa parte de su herencia que tanto la atormenta.

La estructura del YO es en el fondo un diálogo con un TÚ que puede ser uno mismo. Margherita escribe para tomar conciencia de quién es y para los otros, en especial para su hija. En sus confesiones se aprecia una forma de mirar el mundo basada en la insatisfacción. Margherita no repara en los momentos felices sino en la profunda infelicidad del que no encuentra su lugar en el mundo. Su correspondencia destaca por la ansiedad. Se siente sola e incomprendida; sufre y el dolor le acarrea una tensión devastadora. La lectura de las cartas proporciona a Sofía información de otro tiempo, conocimientos aplicables a la propia existencia y una identidad en cuyas huellas reconocerse. Pero sobre todo le sirve de lección. En esas cartas está el rastro de Sylvia Plath, la poetisa alabada por ambas. Si la poesía de la norteamericana ha sido descrita como un grito sagrado, una espléndida agonía, (Friedman, 1973: 180) las cartas de Margherita confirman el dolor de una pena incurable que sólo de esta forma alcanza plena conciencia de ser. Como la protagonista (Plath, 2008: 139-162) de la novela de Plath, la madre de Sofía quiere todo a la vez; quiere dictar sus propias emociones y piensa en el matrimonio como un estado totalitario donde la mujer es una esclava idiotizada. Margherita es una mujer a medio camino entre la dicha y el sufrimiento. Su existencia –si nos ceñimos a su correspondencia- se resume en la búsqueda desesperada de otra cosa, de un algo que nunca llega. Así pues, con la tristeza como única compañera, transcurre una vida determinada por la imposibilidad de vencer el vacío que la consume.

El retrato femenino que vemos en la novela de Caterina Bonvicini refleja un estado de ánimo. Sofía es más sensata que su madre pero los genes la traicionan hasta el punto de no distinguir el sentido de su existencia. Su problema se resume en un no saber estar en el mundo, problema común a las heroínas femeninas. La imagen que impone el patriarcado resulta difícil de sobrellevar. La búsqueda del equilibrio es un ideal para el que muchas personas carecen de preparación y la armonía reclama mucho de nosotros pues se trata de una carrera de fondo cuya meta sólo alcanzan los perseverantes.

En fin, una de las características de las novelas escritas por mujeres radica en la presentación de los personajes masculinos. El hombre aparece desprovisto de esa aureola superior que había sido a lo largo del tiempo su marca más visible. La novela femenina -no necesariamente feminista- contemporánea presenta al varón como mero espectador de los dolorosos acontecimientos que afectan al universo femenino, un espacio que no alcanza a comprender pero con el que ha de convivir por obligación. El equilibrio es una asignatura pendiente también para el hombre. La solución para Sofía

surgirá de su capacidad para identificar explícitamente el tipo de persona que desea ser, de la voluntad de retarse a sí misma y de la determinación para averiguar cuál es el papel que quiere desempeñar en el mundo. La auténtica libertad exige mucho y depende de nosotros pagar o no el precio de nuestras recompensas.

BIBLIOGRAFÍA.


Alberca, M., "El diario o el momento de la verdad", en *Los géneros autobiográficos*, *Revista Mercurio*, 122 (2010), pp.14-15.

Bonvicini, C., *El equilibrio de los tiburones*, Madrid, Alfaguara, 2009.

Cady Stanton, E., (editora), *La Biblia de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1997.

Calefato, P., "Génesis del sentido y horizonte de lo femenino", en *Feminismo y teoría del discurso*, G. Colaizzi editora, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 109-125.

Ciplijauskaité, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1994.

Dickinson, E., *Poemas*, Madrid, Cátedra, 2007.

Encinar Félix, A., "Cuentos de Bloomsbury: entre la realidad y la ficción", en *Mundos de ficción* I-Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Universidad de Murcia, 1996, pp. 603-610. José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez editores.

Friedman, D., *Y además sabe pintar*, Madrid, Maeva Ediciones, 2008.

García Guerra, D., *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Xuntanza Editorial, 1990.

Gilbert, S-Gubar, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

Millett, K., *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1995.

Osborne, R., *La construcción sexual de la realidad*, Madrid, Cátedra, 1993.

Plath, S., *La campana de cristal*, Barcelona, Edhasa, 2008.

***HABLA SIEMPRE CON SABIDURÍA Y DA CON AMOR SUS ENSEÑANZAS***
**DE REBECA TIKTINER, UNA SABIA JUDÍA DEL SIGLO XVII Y SU OBRA**

*Joanna Partyka*
*Universidad de Varsovia*

ABSTRACTS
La historia de la recepción de *Meneket Rivkah*, la obra escrita en yidis por Rebeca Tiktiner, una escritora de principios del siglo XVII, se puede ver en términos de marginación más o menos consciente de las mujeres como autoras, incluso en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. En la presente comunicación se hará referencia a la información sobre esta autora judía y su obra, presentada en todo tipo de diccionarios y compendios desde el siglo XVII hasta el XX, interpretada como un manual para la crianza de los hijos mientras que en realidad es un escrito de carácter de un verdadero tratado religioso. Resulta que Rebeca Tiktiner era plenamente consciente de sus habilidades y su erudición.

The history of the reception of *Meneket Rivkah*, the work written in Yiddish by Rebecca Tiktiner in the beginning of 17$^{th}$ century can be consider as an example of more or less conscious marginalization of women as authors still in the 19$^{th}$ and the first part of 20$^{th}$ centuries. In the paper I refer some information published in different kinds of dictionaries and compendiums from 17$^{th}$ till 20$^{th}$ centuries about the Jewish author and her book which was considered to be a pedagogical manual while in fact it was a real religious treatise. It can be proved also that Rebecca was fully conscious of her skills and erudition.

KEYWORDS
Recepción, marginación, conciencia literaria, Rebeca Tiktiner
Reception, marginalization, literary consciousness, Rebecca Tiktiner

Hace unos años, buscando materiales sobre las mujeres que se dedicaban a cualquier tipo de actividad literaria o paraliteraria en el territorio de la República Polaca en los siglos XVI y XVII, encontré a Rebeca, autora de una obra titulada *Meneket Rivkah*. Pese a que Karol Estreicher, cuya *Bibliografía* ha sido la primera fuente de referencia de impresos antiguos para los investigadores polacos, hubiese registrado las dos ediciones de su libro (Praga, 1609 y Cracovia, nueve años más tarde) (Estreicher, 1936: 449-450) y aunque yo no tenía duda alguna que Rebeca fuese una figura histórica y viniera de Tykocin, pequeño pueblo ubicado al noreste de Polonia, la califiqué como una escritora semi-legendaria ya que mis intentos por descubrir una prueba material de su actividad literaria, o al menos, localizar algún dato de que su libro se hallaba en una biblioteca o en un archivo, no dieron ningún resultado en ese momento (Partyka, 2004:

10-29)[1]. Muchos años después, resultó que hasta nuestros tiempos se habían conservado sólo dos copias únicas del libro de la docta judía[2]. Los relatos sobre ella misma habían sido pocos y limitados durante casi 300 años y la escasa información acerca de su vida tenía poco que ver con la verdad. La situación de Rebeca y la historia de la recepción de su libro, que me propongo presentar aquí, pueden manifestarse en términos de una marginación relativamente consciente de las mujeres autoras, incluso en el siglo XIX y en la segunda mitad del siglo XX. Más atención se prestaba siempre a los textos escritos por hombres para hombres - los libros escritos para el lector femenino (como es el caso del libro aquí comentado), e incluso, por mujeres, fueron marginados (cf. Rohden, 2008: 50). Por otro lado, en el siglo XIX, surgieron en Polonia tendencias en las que se buscaban antiguas escritoras polacas "a la fuerza", se pretendía crear personajes legendarios de mujeres literatas, a veces autoras de obras inexistentes; esto es lo que inicialmente me despertó ciertas dudas e interés en el personaje de Rebeca. Aquellas dudas se disiparon cuando una investigadora estadounidense había proporcionado *Meneket Rivkah* en el idioma original, es decir, en yídico, con su traducción al inglés. Evidentemente, fascinada por el personaje de Rebeca, elaboró el prefacio de su libro y encontró una variedad de fuentes de datos, los cuales me permitieron corroborar la información proporcionada en los diccionarios y enciclopedias de los siglos XIX y XX. Consideremos el *casus* de la erudita escritora judía como un ejemplo de la despreocupación *sui generis* en el tratamiento de la creatividad femenina.

En el siglo XVII Rebeca llamada "Tiktiner" conscientemente había adoptado el papel de la "mujer virtuosa" bíblica. "Mujer virtuosa, ¿quién la hallará? Su valor sobrepasa largamente al de las piedras preciosas" – como dicen las primeras palabras del "Elogio a la mujer virtuosa" del Libro de Proverbios de Salomón[3]. Entre sus numerosas virtudes, encontramos también la siguiente: : "Abre su boca con sabiduría y la ley de la clemencia está en su lengua"[4]. He aquí cómo vio a Rebeca Gershom ben Bezalel, el primer editor de su libro (cito trás la traducción al inglés):

[1] Allí, en un capítulo entitulado "La verdad y la leyenda de las escritoras en la Polonia antigua" (Prawda i legenda o pisarkach staropolskich), escribo, entre otras cosas, sobre los mecanismos de formación de las leyendas en relación con la obra literaria de las mujeres en los siglos pasados.
[2] En la biblioteca de la Universidad de Erlangen de Nuremberg (edición de Praga de 1609) y en el Jewish Theological Seminary de Nueva York (edición cracoviana de 1618).
[3] Pr.31, 10-31. Biblia, versión Reina Valera 1960 [en línea]: <http://www.amen-amen.net/RV1960/> [Consulta: 21 de abril de 2012]
[4] Pr.31, 26

Listen, dear, esteemed, pious women. Take a look at this Yiddish book, and read it so that one shall place one's trust in God the Almighty, and in all one's deeds rely on Him [...]. Who has ever heard of or seen such a novelty; has it ever happened in countless years, that a woman has written something of her own accord? And she has read numerous verses and midrashim. I let it, therefore, be printed, so that every woman who wishes to read it can buy or possess a copy. (She) named the book Meneket Rivkah to be a commemoration for herself, and in honor of all women. It shows that a woman can also compose words of ethical instruction and good biblical interpretation as well as many men». (Escuchen, queridas y estimadas mujeres piadosas. Echen un vistazo a este libro en yidis y léanlo para que pongan su confianza en Dios Todopoderoso y confien en Él en todos sus hechos [...]. ¿Quién habrá oído o visto tal novedad, habrá sucedido alguna vez durante incontables años que una mujer escribiera algo por su propia voluntad? Y ella ha leído numerosos versículos y midrashim. Por lo tanto permití que se imprimiera para que toda mujer que desee leerlo pueda comprar o poseer una copia. (Ella) nombró el libro *Meneket Rivkah* para conmemorarse a sí misma, y en honor a todas las mujeres. Parece ser que una mujer sabe componer palabras de formación ética y una interpretación bíblica como muchos hombres ([Rivkah bat Meir,1609] Rohden, 2008: 80).

En los siglos XVII y XVIII la obra de Rebeca captó mucho interés de mujeres lectoras, ya que fue dirigida a ellas, así como el interés de hombres - en su mayoría hebraístas y teólogos cristianos. Se había escrito mucho sobre su obra, y por lo general, con gran reconocimiento. Luego sobrevino una pausa sorprendentemente larga en la acogida por parte de la comunidad científica del tratado, aunque de vez en cuando alguien lo mencionaba, repitiendo la misma, imprecisa, insegura y breve información sin confirmar sobre la vida de la autora, mistificando la descripción del carácter y el contenido de su libro. Hay muchos indicios de que durante más de cien años nadie lo tuviera en sus manos. En gran parte, eso se debía al hecho de que el libro fue escrito en yidis, por lo que su disponibilidad era relativamente limitada, salvándose sólo dos copias.

Karol Estreicher, escribe: "Rebeca de Tykocin (Tiktiner) [dejó] una obra escrita en la jerga [de los judíos], y aunque conocía la lengua hebrea, lo hizo porque buscaba propagarlo en los círculos sociales más amplios. El libro trata de la educación de los niños y los deberes femeninos (Estreicher, 1936: 449-450). Estreicher citó información sobre la autora probablemente trás conocer el diccionario de Mathias Bersohn donde podemos leer:

Tiktiner Rebeca - aquella mujer sabia nació a finales de la primera mitad del siglo XVI en el pueblo de Tykocin. Su padre era Mayer Tyktiner, un

> rabino de Tykocin [...]. Siendo joven, Rebeca reveló una gran disposición y capacidad para aprender. Su primer maestro fue su padre. [...] Con gran pasión [...] se prestó a las enseñanzas seculares leyendo con diligencia las obras de varios autores, principalmente de los moralistas; escribió en la jerga de los judíos una excelente obra titulada *Meneketh Ribhka*[5], deseando que fuese accesible y comprensible para las judías menos educadas de aquel entonces. [...] Su trabajo lo dividió en 7 capítulos, cada uno de los cuales trata de los deberes de la mujer hacia el país, con la sociedad y la familia. La sección más amplia se ocupa de la educación de los niños. [...] Esa obra pequeña es muy rara ahora, pues se publicó en pocas copias. El mundo científico se enteró de aquella humilde autora y su obra a través de Juan Conrado Lufft, un alumno del seminario eclesiástico cristiano de Nuremberg, quien escogió, como tema de su disertación para un examen público, justamente el análisis de la obra de Rebeca Tiktiner. [...] No se sabe dónde y en qué año murió Rebeca Tiktiner. Es así que vivió una vida solitaria, dedicándose exclusivamente a su obra literaria (Bersohn, 1905: 70-72).

Casi cien años más tarde, los autores polacos de diversas publicaciones y en varias ocasiones han repetido exactamente lo mismo de / sobre Rebeca y su obra. Anka Grupińska en su libro escribe:

> Rebeca nació al final de la primera mitad del siglo XVI en la familia de un rabino de Tykocin. Instruida primero por su padre y luego por maestros particulares dominó perfectamente el hebreo, en que leyó las obras filosóficas y estudió igualmente las ciencias seculares. Escribió el tratado *Meneket Riwka* en el idioma judío para que el libro pudiese ser leído por mujeres simples que no hablaban hebreo. *Meneket Riwka* habla de los deberes de la mujer en la familia y los problemas de la educación en los niños. El libro de aquella mujer excepcional [...] apareció póstumamente en 1609, en la Praga checa (Grupińska, 1999: 89-90).

El autor de la guía *Śladami Żydów polskich (Siguiendo las huellas de los judíos polacos)* anima así a su lector a visitar Tykocin:

> Con la historia de Tykocin está ligado el personaje de Riwka Tiktiner (literalmente Rebeca Tykotina) de la primera mitad del siglo XVI, una de las pocas mujeres reconocidas como autoridades religiosas del judaísmo. Siendo hija del rabino Meyer de Tykocin, aprendió el hebreo y realizó estudios de la Torá. Publicó una obra titulada *Meneket Riwka* (Rebeca, la nodriza) [...]. En aquellos tiempos el personaje insólito de Riwka Tiktiner había despertado mucho interés en Europa. En 1719, en Alemania se publicó una monografía (Dylewski, 2002: 102).

---

[5] El título de la obra lo escribían de diferentes maneras debido al desconocimiento del yidis.

Los autores del diccionario polaco del judaísmo lograron añadir poco a esta información. Así encontramos que *Meneket Rivka* era "un libro moralizante" dedicado al "problema de la educación de los niños judíos y la impartición de su formación tanto religiosa como secular, y a los deberes de la mujer con/ en la familia, la sociedad y el país" y además, que "la obra de R[ebeca] de T[ykocin] despertó, acomienzo del siglo XVIII, el interés de teólogos cristianos en Alemania, tal como lo demuestra el tratado de Juan Conrado Lufft, titulado *De Rebeca Polona eruditarum in gente judaica foeminarum rariori exemplo* (1719)" (Borzymińska, Żebrowski, 2003: 408)[6]. Más aún fantaseó el autor del artículo sobre Tykocin publicado en el popular semanario "Przekrój" en 2004. He aquí la imagen que nos despliega: "En la extensa sala de mujeres de este templo, oraba la primera feminista, Rebeca de Tykocin".

En los años sesenta del siglo XX, Rebeca despertó interés al otro lado del Océano. En 1978 dos autoras Sondra Henry y Emily Taitz dedicaron a Rebeca cierto espacio en su interesante trabajo, cuyo título es muy elocuente: *Written out of History [Eliminadas de la historia]* (Henry, Taitz, 1978: 92-101). Las autoras admiten que al empezar a escribir su libro sabían poco de Rebeca: apenas su nombre y el mero hecho de que algún trabajo suyo se hubiese publicado. Buscaron cualquier información en catálogos y enciclopedias - en la mayoría de los casos sin éxito (aparentemente no accedieron a las fuentes polacas, y tal vez, afortunadamente).

¿Quién fue Rebeca y qué pasó con su obra? La pregunta quedó sin una respuesta satisfactoria durante mucho tiempo. Los datos, que finalmente se habían encontrado, no coinciden del todo con lo citado anteriormente. En primer lugar, desapareció la certeza de su lugar de nacimiento. (¿Dejaría entonces Rebeca de ser una "escritora polaca de la antigüedad"?). Pero apareció una nueva pista: alrededor del año 1520 Rebeca posiblemente vivió en Praga; probablemente murió allí alrededor del año 1550 - concluyen las autoras del estudio. Buscando documentación sobre Rebeca en 2002, desgraciadamente no sabía nada de sus hallazgos ni del libro de Henry y Taitz. Siguiendo ciegamente las indicaciones de Estreicher y Bersohn, puse a Rebeca Tiktiner en Tykocin (Tiktin, en yidis). Las autoras encontraron una copia ligeramente dañada del libro en el Jewish Theological Seminary de Nueva York que era la edición cracoviana de 1618.

---

[6] Los autores no mencionan las dos ediciones de *Meneket Rivkah*.

Así pues la leyenda resultó ser una verdad edificante aunque se puso en duda el vínculo directo de Rebeca Tiktiner con Tykocin, lo cual no era una buena noticia para una investigadora dedicada a las escritoras polacas antiguas...

La localización del libro y su investigación por las personas competentes permitió ver a Rebeca desde una perspectiva diferente ya en 1978, sólo que los autores polacos de trabajos citados anteriormente, e incluso yo, no tenían ni idea de la existencia de tal valioso estudio. Las autoras de *Written out of History* llamaron la atención al significado del mismo título de la obra discutida aquí: *Meneket Rivkah,* vinculado con la historia bíblica de Rebeca, la madre de Jacob, quien, dejando la casa de su familia para reunirse con Isaac, llevó consigo a su nodriza Débora. También indican que la obra no es simplemente un libro de texto para la educación de los niños, sino que contiene enseñanzas morales, fragmentos del Talmud y de la Mishná y de obras poéticas. Las autoras, orgullosas de su descubrimiento, tenían la esperanza de que la "conspiración del silencio" en torno a Rebeca y su obra fuese interrumpida. "Jewish women overcame not only the social and physical difficulties of their time. They also overcame the silence which sometimes surrounded their proudest accomplishments. Rebeca Tiktiner is the perfect example of this" [Las mujeres judías superaron no sólo las dificultades sociales y físicas de sus tiempos sino que también superaron el silencio que a veces rodeaba sus más orgullosas proezas. Rebeca Tiktiner es el perfecto ejemplo de ello], según escribieron (Henry, Taitz, 1978: 72). Debían pasar treinta años más para que el libro fuese publicado y accesible a un público más amplio en la traducción al inglés.

Las autoras de *Written out of History* volvieron a citar a Rebeca tras veinticinco años en un diccionario de mujeres judías publicado en 2003. Recordando su experiencia anterior con la autora de *Meneket Rivkah,* en el Prefacio a su compendio, la mencionaron como un ejemplo que demuestra que al lado de las mujeres judías semi-legendarias que merecieron una mención en su libro éste presenta también a aquellas acerca de las cuales no tuvieron duda alguna ya que se conservaron fuentes valiosas que las beneficiaban, es decir, sus libros. La entrada dedicada a Rebeca comienza así: "Tiktiner, Rivkah bat Meir of Prague, scholar and writer" (Tikitner, Rivkah bat Meier de Praga, erudita y escritora) (Henry, Taitz, Tallan, 2003: 147-149). La obra de Rebeca ganó el nombre del libro de la ética ("the book of ethics"), y ella misma fue llamada la primera mujer pedagoga y educadora, la primera que escribió un libro en yidis. Las autoras, basándose en los documentos que descubrieron en Praga y en la matzevá en el antiguo cementerio judío de Praga, declararon lo siguiente: Rebeca, Rivkah, era una hija

del rabino Meier, vivió en Praga, pero no hay evidencia de que naciera allí. En su entorno, era una mujer muy respetada, ofreció predicaciones, enseñanzas y conferencias en Praga y en los pueblos vecinos. Las investigadoras creen que *Meneket Rivkah* es, en parte, una antología de sus conferencias dirigidas a mujeres y recogidas por Rebeca misma. Rebeca sirvió como *firzogerin*, o sea, dirigió las oraciones de las mujeres en la sinagoga, explicando a las menos educadas el contenido de las mismas. Tenía un marido, aunque no se sabe nada de sus hijos. Murió en Praga en 1605 como una persona de edad avanzada y fue enterrada allí.

En el año 2008 se realizó el sueño de las autoras de *Written out of History,* y también el mío - que el libro de Rebeca Tiktiner fuera presentado a los lectores que desconocen el yidis. Frauke von Rohden publicó en Filadelfia la obra de Rebeca traducida al inglés (con el texto original en yidis), acompañada de un comentario y una exhaustiva introducción. El texto original de Rebeca no es voluminoso: tiene unas 36 páginas impresas *in quarto*; en términos de volumen, el libro es similar a otros tratados morales del cambio de los siglos XVI y XVII. Se compone de siete capítulos. El número de los capítulos tiene un significado simbólico, asociado con los siete brazos de la menorá. El candelabrio es aquí una metáfora doble. Por un lado, muestra las relaciones familiares y sociales en las que la mujer entra a lo largo de su vida, y por el otro, pone todo en una sólida base moral simbolizada por el masivo brazo central de la menorá. Rebeca instruye entonces a sus lectoras en cómo relacionarse con su esposo, sus padres, parientes, en cómo educar a los hijos, cómo tratar a las nueras y qué relaciones mantener con otros habitantes de su casa con quienes no se tienen lazos familiares, con los visitantes, sirvientes, residentes, etc. Este contenido se distribuye en seis capítulos de los cuales el más amplio está dedicado a los niños – es probablemente de dónde deriva la opinión repetida de que *Meneket Rivkah* es un libro sobre la educación de los descendientes. El brazo central de la menorá, el más importante que forma la base, se refiere al primer capítulo, que es la parte más importante del libro donde se enseñan los principios morales y éticos en los que debe basarse la vida de una mujer religiosa.

La presencia de los elementos homiléticos y exegéticos decididamente distingue la obra de Rebeca de otros libros moralizantes escritos en yidis en sus tiempos. El primer capítulo incluye las piezas que se asemejan en cuanto a su carácter a las clásicas homilías rabínicas. Algunas interpretaciones de Rebeca son suyas, originales y nuevas en comparación con la literatura rabínica. Sin embargo, en su libro prevalece la didáctica. La autora acude a muchas autoridades, menciona a Rashi, autor medieval de

los comentarios a la Torá, y a Maimónides; abundantemente cita los versículos de la Biblia en yidis y midrashim. Es interesante que a veces vaya más allá de las interpretaciones rabínicas oficiales, introduciendo un "elemento femenino"; a veces estos fragmentos son más bien sus reinterpretaciones. Frauke von Rohden a penas utiliza el término "la exégesis feminizante" ("Feminizing Exegsis") (Rohden, 2008: 31). ¿En qué dirección iban estas reinterpretaciones? He aquí un ejemplo: en la literatura rabínica, las mujeres son vistas como un elemento menos importante en el acto de la creación, lo cual subraya la superioridad del hombre. Rebeca, sin embargo, señala que el papel de la mujer, especialmente de la mujer que da la vida a los hijos religiosos y temerosos de Dios, es extremadamente importante. No percibe y no describe el dolor del parto ni el esfuerzo asociado con el embarazo como una maldición lanzada sobre la mujer por haber cometido el pecado original. El dolor lo asocia más bien con la dificultad de educar a los hijos, y que por lo tanto, merece tales méritos; por lo tanto no es un castigo por los pecados ([Rivkah bat Meir,1609] Rohden, 2008: 95).

Frauke von Rohden volvió a examinar las escasas fuentes disponibles que permiten inferir cualquier idea sobre la vida de Rebeca, Rivkah bat Meir. Algunos juicios existentes han perdido su validez. Por cierto, nació en una respetada familia de tradiciones rabínicas, aunque no hay certeza de que su padre, un hombre muy culto sin duda, fuese un rabino. Tykocin (Tiktin en yidis) como parte del nombre paterno (Meir Tiktiner) indica el origen de Tykocin donde la comunidad judía habia existido desde el comienzo del siglo XVI. Sin embargo, el nombre patronímico no significa que Rivkah bat Meir nació o creció en Tykocin porque su padre hubiera podido heredar ese nombre de sus antepasados. Como consecuencia, la autora pone en disputa el origen polaco de Rebeca, aunque no lo excluye. En realidad, Rebeca tenía un marido que no desempeñó ninguna posición especial y que no fue un rabino, como quisieran algunos. La palabra *Rabbanit* que aparece en la portada del impreso antiguo, y que se refiere a la autora de *Meneket Rivkah* significa, según von Rohden, la esposa del rabino o un rabino femenino. Si es que debemos rechazar esta primera circunstancia, la palabra *Rabbanit* debe entenderse como el título de 'una mujer que actúa como un rabino', o sea, 'mujer erudita, maestra'. El personaje de la mujer que enseña a las mujeres tiene una larga tradición en la cultura judía. Tales mujeres explicaban la liturgia y los textos de las oraciones, cantaban himnos con otras mujeres, las guiaban en la sinagoga. La tradición de las mujeres maestras, sin embargo, era una tradición oral. ¿Por qué Rebeca decidió recordar sus enseñanzas? En el siglo XVI se observa un florecimiento de la literatura

moralizante; tal vez ese hecho hubiera llevado a Rebeca a componer su tratado, su manual. Tal vez sus discursos orales diesen origen a su libro. Sea como sea, Rebeca era plenamente consciente de su habilidad y su erudición. Su estilo es una fusión de la confianza en sí misma y la modestia.

Frauke von Rohden señaló que la lista rabínica de oportunidades que permiten ganar los méritos es el de "escribir libros". ¿Será que Rebeca quisiera "edificarse un monumento"? En su matzevá pusieron un versículo del "Poema a una mujer virtuosa" anteriormente mencionado: "¡Muchas mujeres han hecho el bien, pero tú las sobrepasas a todas!"

BIBLIOGRAFÍA

Bersohn, M., *Słownik biograficzny uczonych Żydów polskich XVI, XVII i XVIII wieku* [El diccionario bibliográfico de los judíos polacos de los siglos XVI, XVII y XVIII], Warszawa, desconocida, 1905, pp. 70-72.

Borzymińska, Z., Żebrowski, R. (ed.), *Polski słownik judaistyczny: dzieje, kultura, religia, ludzie* [El diccionario polaco del judaismo: historia, cultura, religión y la gente], Warszawa, Prószyński i Ska, 2003.

Dylewski, A., *Śladami Żydów polskich: przewodnik ilustrowany* [Siguiendo las huellas de los judíos polacos: guía ilustrada], Bielsko Biała, Pascal, 2002.

Estreicher, K., *Bibliografia polska* [Bibliografia polaca], v. XXXI, Kraków, PAU, 1936, pp. 449-450.

Grupińska, A., *Najtrudniej jest spotkać Lilit: Opowieści chasydek.* [Lo más difícil es encontrar a Lilit. Los relatos de las jasídicas], 1ª edición, Warszawa, Twój Styl, pp. 89-90.

Henry, S., Taitz, E., *Written out of History. A Hidden Legacy of Jewish Women Revealed Through Their Writings and Letters* [Eliminadas de la historia. Un legado oculto de las mujeres judías revelado a través de sus escritos y cartas], New York, Bloch Pub. Co., 1978, pp. 92-101.

Henry, S., Taitz, E., Tallan, Ch., *The JPS [Jewish Publication Society] Guide to Jewish Women. 600 B.C.E. – 1900 C.E.* Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2003, pp. 147-149.

Partyka, J., *„Żona wyćwiczona". Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku* [„La esposa entrenada". Mujer escritora en la cultura de los siglos XVI y XVII], Warszawa, Editorial IBL, 2004, pp. 10-29.

Rohden, F., von (ed.), Spinner, S., Tszorf, M. (trad.), *Meneket Rivkah. The Manual of Wisdom and Piety for Jewish Women by Rivkah bat Meir* [Meneket Rivkah. El manual de sabiduría y piedad para las mujeres judías por Rivka Meir], Philadelphia, The Jewish Publication Society, 2008.

# LA LIBERTÀ ATTRAVERSO LA REGOLA

*Carmen Petruzzi*
*Università di Foggia*

ABSTRACTS
Le prime esperienze di scrittura femminile normativa risalgono alla Regola del Paracleto di Eloisa ma, più certamente, alla forma vitae di Chiara. L'intervento scritto di una donna si inserisce, in modo rivoluzionario, tra una moltitudine di testi normativi elaborati dai vescovi e gli abati per le monache, spesso una trascrizione della Regola maschile. Chiara si inserisce in questo contesto e dispone una prima forma vitae interamente dedicata a loro, scritta e pensata per l'universo femminile. Svincolate dagli obblighi familiari, il ruolo di figlia-moglie-madre è sostituito da una posizione sociale all'interno delle mura monasteriali e un ruolo edificante all'esterno. Le donne, all'interno della comunità monasteriale, leggono e scrivono, sperimentano nuovi ruoli e compiti e per la prima volta vivono in funzione di se stesse, della comunità e del monastero. La libertà della donna passa attraverso la Regola, prima maschile, poi femminile.

The first experiences of normative womanly writing go back to Eloisa's Regola del Paracleto and, mostly, to Chiara's forma vitae. Usually we have Rules written by men, bishops and abbots, for nuns. Often they just copy down male Rules. In this contest we can easily say that the few Rules written by nuns and women are revolutionary. Chiara is the first who write down the forma vitae entirely defined and written by and for the female world. Without any family obligations, they leave behind the traditional and limited roles of daughter-wife-mother to get a brand new position in the monastery. Here they read and write, trying new roles and duties for the first time those women live for themselves and for the community. The Rules, before written by men, then by women, is essential for woman's freedom.

KEYWORDS
Monachesimo femminile; Regola; scrittura femminile; dalle origini al XIII secolo.
Female monasticism; Rules; womanly writing; from origins to the Twelfth century

La donna, fin dall'antichità, ha rivestito sempre il ruolo di figlia, moglie, vedova e madre, perciò è estremamente difficile ricostruire la storia, i percorsi di vita, le scelte di figure discriminate, emarginate e assoggettate ad una società dominata dal sesso opposto. Eppure nel corso dei secoli ci sono stati personaggi femminili che hanno avuto una ragguardevole considerazione, si tratta di pochi casi, diversi a seconda del tempo e degli spazi, della geografia e della politica. Il mondo greco relega la donna nel gineceo, l'universo femminile non gode di diritti politici ed è concessa una vita pubblica legata soltanto a certe festività religiose. Saffo e l'isola di Lesbo sono solo due gocce nell'oceano. L'unico contributo della donna è limitato alla riproduzione e, anche in

questo caso, c'è Aristotele che distingue tra la materia passiva femminile e quella attiva e viva maschile. La teoria secondo cui la donna è indispensabile soltanto per una questione biologica è avvalorata anche da entrambe le letterature religiose, ebraica e cristiana, che si affaccendano a proporre i testi dell'Antico Testamento sugli esempi di virtù femminile e di mala condotta, esaltando la maternità e maledicendo la sterilità. È, poi, con il Nuovo Testamento che arrivano le prime novità sulla natura e la dignità della donna, sulla poligamia dei Giudei e sull'inscindibilità del matrimonio. La risposta della Roma pagana è differente: lì è assai diffuso il divorzio così come il ripudio della moglie. Tuttavia la donna, soprattutto in età repubblicana ed imperiale, riesce ad avviare un progressivo percorso di emancipazione sessuale e negli affari pubblici. Si tratta, è pur vero, di poche personalità emergenti, appartenenti ad antiche e illustri famiglie romane. In generale,la matrona è impegnata a mettere al mondo figli, educarli a diventare cives romani e concludere degnamente la propria vita all'ombra dell'amorevole epitaffio, *Domum servavit, lanam fecit* (custodì la casa, filò la lana). I primi cambiamenti si avvertono a partire dalla tarda antichità, quando le matrone escono di casa e costituiscono nuclei di sole donne, dedite alla preghiera e al pellegrinaggio nei luoghi sacri. In epoca medievale, il conflitto matrimonio-verginità ha trovato il suo apice presso i Padri della Chiesa orientale e occidentale, che, pur legittimando il matrimonio, infervoravano i cuori di quanti e quante custodivano la propria verginità sulla Terra per deliziarsi delle gioie celesti successivamente. Di atteggiamenti misogini e antimatrimoniali il Medioevo è pieno, così come gli stereotipi demonizzanti di quegli anni: la donna, figlia diretta di Eva, simbolo del peccato e colpevole di tutto il male del mondo, può redimersi in parte, attraverso una condotta irreprensibile e il matrimonio, un *remedium concupiscientiae*; oppure consacrando la propria verginità allo Sposo celeste e seguendo l'esempio di Maria.

In ogni caso è sempre sottomessa, dominata dal maschio di casa che trova appoggio nella Sacra Scrittura. A tal proposito, Duby ha scritto: "La relazione uomo-donna deve essere gerarchica, collocandosi nell'ordine gerarchico universale: l'uomo deve tenere a freno le donne che gli sono state affidate, ma anche amarle, e le donne devono all'uomo che ha autorità su di loro la riverenza. Un tale scambio di *dilectio* e di *reverentia* stabilisce l'ordine all'interno del gruppo domestico [...]" (Duby, 2002: 110). Generalmente l'identikit della giovane sposa corrisponde al profilo di una ragazza sui 16 anni, con una buona dote e feconda, che sappia gestire l'economia domestica ed essere un rispettabile angelo del focolare. Per queste attività non è necessario imparare a

scrivere, leggere, far di conto; l'esperienza delle ragazze, quindi, non andava oltre il rammendo, il cucito e il ricamo. La virtù virginale, la devozione al marito e le gravidanze annuali sono un atto di fede e rappresentano una triade fissa ed immobile nel corso dei secoli; addirittura nel 1861, i professori Molinelli e Marimonti addebitano ulteriori funzioni sociali ma pur sempre passive alla donna cristiana, quelle di salvatrice e guida, al punto che su un manuale educativo per le adolescenti, cominciavano così:

> Quando il Cristianesimo ha richiamato la donna a tutta la sua dignità, e i nomi di madre e di sposa non suonarono più duri ed abbietti come quelli di schiava e di nudrice, una missione grande e santa le si imponeva, l'avvenire sociale era a lei confidato. Non più unicamente custode ed artefice dell'ordine e del ben essere domestico,la donna ha acquistato una indiretta sì, ma nullameno potente azione nella società; preparatrice nel mezzo di essa de' costumi, addolcimento delle fatiche, eccitamento e premio delle virtù, può infondere nel cuore di tutto un popolo quella forza ond'è possibile la grande opera della gloria e della felicità nazionale (Molinelli, 1861: I).

Fin dagli albori, fuori dalla cellula domestica, la donna è in posizione marginale perciò va controllata e accompagnata ovunque. La vedovanza è l'unico momento in cui può scegliere: riflettere il potere esercitato dal marito e ripiegarlo sulla casa e i suoi figli oppure, come la consuetudine imponeva, entrare in convento. Anche se vedova, la società medievale non ammette donne sole, perciò si cerca di riunirle in una cellula protettiva e reintrodurle in un quadro approvato e accettato dai poteri maschili, "si cerca di riunire queste donne sole in situazioni di chiusura protettiva, organizzate anche esse come "case", un succedaneo di case: e si hanno i monasteri, i beghinaggi, ma anche i bordelli" (Duby; 2002: 110-111). L'alternativa al matrimonio combinato è, appunto, il convento in cui trovano posto le secondogenite prive di dote, le orfane, le vedove che più o meno forzatamente, sono rinchiuse e obbediscono alla Regola scritta e approvata dai religiosi. Nonostante le forme claustrali, anche vivere in monastero comporta una totale dipendenza dall'ambiente monastico maschile; per loro vigono regole di convivenza, spesso una trascrizione di quelle maschili, con qualche aggiunta appositamente formulata per loro. La sottomissione non viene meno neanche in ambiente religioso, dove addirittura è richiesto in forma scritta o orale un intervento per regolare le comunità femminili, ne sono un esempio le richieste d'aiuto a cui accennano i religiosi nell'incipit delle loro disposizioni. Cesario inizia così, "[mi avete chiesto che] componga una specie di manuale e stabilisca come regola tutti i punti propri ad essere osservati particolarmente dal sesso femminile; affermate, infatti, che le regole dei padri,

non si adattano affatto a voi, perché sono state scritte in primo luogo per gli uomini e non per le donne” (Cremaschi; 2003: 31). O il soddisfacimento provato da Eloisa e le sorelle nel ricevere le regole di condotta di Abelardo. Ad eccezione di casi dubbi come lo Statuto del Paracleto di Eloisa, il Libellus estratto dalla regola di San Benedetto e scritto in prima persona femminile, la forma vitae di Chiara è stata riconosciuta come il primo caso di scrittura femminile nella storia monastica occidentale.

A partire dal XII secolo, si moltiplicarono le abbazie femminili, spesso “fondate dai signori, in modo che le mogli vi si ritirassero e rimanessero sagge dopo la loro morte [...] alcuni sistemarono due di otto figlie; una dopo l’altra diventarono badesse. Alcune di queste donne nel monastero attendevano un marito” (Duby; 2004: 94-195). I medievisti fanno risalire ai primi conventi femminili l’acquisizione di un ruolo preminente nella società maschile, un potere sconosciuto fino ad allora, al pari di quello maschile perché “si esercitava in uno spazio chiuso, sacralizzato, sottratto alle bramosie dei maschi” (Duby; 2004: 195). L’esperienza cenobitica libera la donna dalle costrizioni e gli obblighi familiari e coniugali, la impegna in uno spazio intellettualmente stimolante ed in cui le si richiedono funzioni diverse da quelle di figlia-madre-moglie, come l’acquisizione di responsabilità e qualità precise. Il passaggio verso un’indipendenza intellettuale e culturale è ancora lontano; la verità, infatti, è anche un’altra: le prime fondazioni erano una costola di quelle maschili, organizzate e regolarizzate secondo i monasteri maschili; un modello invertebrato, dipendente da loro culturalmente e logisticamente; una gabbia celeste che prometteva “alle vergini meriti tre volte superiori rispetto alle vedove e nove volte rispetto alle donne maritate” (Duby; 2004: 196). Ancora una volta l’universo femminile dipende in toto da quello maschile: Eloisa chiede *per pietà* una regola ad Abelardo durante la loro corrispondenza. Di contro Abelardo non rinuncia a rilanciare la subalternità del monastero femminile su quello maschile e, di conseguenza, la fragilità delle monache rispetto ai loro fratelli. Così, propone una rivisitazione del mondo esterno in chiave monastica: i monaci provvedano ai bisogni esterni del monastero delle donne, mentre queste ultime cuciano e lavino i vestiti dei fratelli! Animato da uno spirito più maschilista che santo aggunge:

> Crediamo che sicuramente i monasteri femminili custodiranno con maggior impegno le loro osservanze, se saranno governate da uomini spirituali e se viene stabilito un medesimo pastore sia per le pecore che per gli arieti, di modo che chi presiede agli uomini presieda anche alle donne e sempre, secondo il precetto apostolico: Capo della donna sia l’uomo come capo dell’uomo è Cristo e capo di Cristo è Dio. [...] Noi

> vogliamo che sempre i monasteri femminili siano sottomessia quelli maschili in modo che i fratelli abbiano cura delle sorelle e uno presieda su ambedue quale padre […]. (Cremaschi; 2003: 315-318).

Di seguito tratterò l'indipendenza delle eremite dei primi secoli e il lento ma progressivo assoggettamento ai canoni maschili innescato dalla necessità, per gli organi ufficiali della Chiesa, di riconoscere e autorizzare certi gruppi e distinguerli dalle voci fuori campo degli eretici; gli sforzi maschili di trascrizione di un testo giuridico approvato dall'ambiente ecclesiastico per i monasteri maschili e adattato alle esigenze delle donne. Bisogna attendere la prima metà del XIII secolo per garantire una *Regula vitae* scritta direttamente in funzione delle monache per mano di una donna: Chiara Scifi, meglio conosciuta come Chiara d'Assisi fondatrice delle monache clarisse. Fino ad allora, il cenobitismo femminile sarà privato della sua voce, ancorato com'è ai monasteri e alle regole maschili preesistenti.

Le prime espressioni di anacoretismo femminile si hanno in Oriente, a partire dal III secolo, sulla scia di sant'Antonio abate, da tutti conosciuto primo eremita e poi monaco della tradizione cristiana. Il primo monachesimo cristiano è contraddistinto da un severo e colto ascetismo, ma anche da forme disordinate e a volte stravaganti di vita eremitica in cui digiuni, celibato, preghiera, studio e meditazione quotidiana delle Sacre Scritture rappresentano le attività quotidiane peculiari. Anche l'eremita donna riveste un ruolo carismatico, quello di nuova martire, all'interno delle comunità cristiane. Si hanno notizie di monasteri di vergini già a partire dal 270 a.C. quando sant'Antonio abate colloca la sorella in una dimora per donne nel Basso Egitto. Tuttavia il primato è ancora maschile poiché eredità e tradizioni pagane hanno contribuito a diffondere l'anacoretismo tra gli uomini, mentre l'ascetismo femminile si attua perlopiù all'interno delle mura domestiche paterne. Per vivere il deserto esistevano solo due condizioni: le pubbliche peccatrici convertite che vagano nel deserto per espiare le loro colpe e, il camuffamento adottato con abiti e costumi tipicamente maschili. A partire dall'esperienza del Basso Egitto, vengono fondate comunità femminili in Siria con Abba Sincletica, una delle poche madri del deserto, e in Asia Minore. Proprio Abba Sincletica, di cui sono custoditi una trentina di detti, rappresenta il passaggio dall'ascetismo al cenobitismo e quella dipendenza dal modello maschile e dalle cure familiari. Mentre Antonio ha detto: "Come i pesci muoiono se restano all'asciutto, così i monaci che si attardano fuori dalla cella o si trattengono con persone mondane snervano il vigore dell'unione con Dio […]", così riprende Sincletica "Se ti trovi in un cenobio,

non cambiare luogo: ne riceveresti un gran danno. Come l'aquila che si allontana dalle uova le rende improduttive e sterili, così si raffredda e muore la fede di una donna se erra di luogo in luogo" (Mortari; 1999: IX). Sincletica supera Antonio, il femminile stesso abbraccia e supera il maschile perché alla regola della cella aggiunge la dimensione della cura, tipicamente materna.

La tradizione testimonia sempre una figura femminile corrispondente a ogni fondatore o legislatore della vita monastica:

> Pacomio trascrive personalmente una copia delle sue regole e la consegna alla sorella Maria; Basilio è addirittura preceduto nel suo cammino dalla sorella Macrina e dispenserà i suoi consigli tanto ai fratelli che alle sorelle delle comunità sorte per sua iniziativa in Cappadocia; accanto a Benedetto il biografo Gregorio Magno pone la sorella Scolastica […] sarà infine proprio sull'esempio di Francesco che Chiara arriverà a redigere autonomamente una regola per le sue monache, innovando anche in questo rispetto alla tradizione secolare, […] che voleva che fossero comunque gli uomini a "dettare legge" anche per le donne (Cremaschi; 2003: X-XI).

Con Basilio (IV secolo), vescovo di Cesarea, tutti i monasteri vengono integrati all'interno delle strutture della Chiesa ufficiale ed egli propone, per primo, le Regole di osservanza come tentativo di organizzare la giornata e il tempo del perfetto asceta. L'*anacoresis*, la chiamata alla santità, è una scelta di vita abbracciata da entrambi i sessi che già pregustavano le delizie celesti, "Chiunque avrà lasciato case, fratelli, sorelle, padre, madre, figli o campi per il mio nome, riceverà cento volte tanto e avrà in eredità la vita eterna" (Mt 19,29). La *Vita Antonii* di Atanasio, i racconti di viaggio in Terra Santa contribuirono alla fortuna di questa particolare scelta di vita, soprattutto fra le giovani cittadine dell'elite romana. La rinuncia al lusso e agli ornamenti sono il lasciapassare garantito per la *domus* di Marcella sull'Aventino, un centro di vita comunitaria sotto la protezione di san Girolamo a cui presero parte gruppi di vergini e vedove: Felicita, Sofronia, Proba, Furia, Feliciana, Demetriade sono solo alcuni nomi tramandati dalla tradizione. Qui, oltre ad una rigida vita ascetica, le donne possono dedicarsi allo studio e alla scrittura, solitamente attività maschili. Non a caso Girolamo considera Marcella la *grande studiosa* perché raggiunse un'ineguagliabile conoscenza dei testi scritti. Più tardi si ha notizia di una certa Eteria o Egezia, la beatissima *sanctimonialis*[1], una monaca pellegrina vissuta probabilmente in Spagna e autrice di una

---

[1] Nel Medioevo con il termine sanctimonialis si indicava la condizione monacale femminile.

*peregrinatio*, scritta fra il 381 e il 384. Il suo *Itinerarium* è rivolto ad un gruppo di *dominae venerabiles sorores* a cui descrive nel dettaglio i luoghi biblici che ha visitato insieme al suo accompagnatore. In seguito la peregrinatio sarà bandita e sostituita dalle mura conventuali. San Girolamo, conoscitore delle consuetudini e delle Regole monastiche orientali, illustra alle sorelle le linee guida della vita monacale:

> Chiuse nel proprio cubicolo, le vergini dovevano riunirsi nella "domestica ecclesia" per la recita delle ore canoniche, un modus orandi intervallato dallo studio dei testi sacri, la lectio divina, dal lavoro e dal sonno […] Imparare ogni giorno un piccolo passo della Bibbia o i Salmi a memoria, per poterli recitare e cantare anche al buio; vivere nascoste al mondo, poiché lo Sposo divino lo si incontra nel silenzio e nell'intimità e non in plateis, sono precetti da seguire, affinché ogni vergine *in cubicolo suo totas delicias habet* (Musardo Talò; 2006: 38).

La rinuncia a vivere nel mondo – dicevo prima - è una costante per tutto il Medioevo e arriva, quasi immutata, fino al secolo scorso quando ancora la donna sposata o giovane che andava in giro sola era considerata di malaffare. Appartengono al passato i giorni in cui anche le donne possono vivere la spiritualità su un eremo nascosto al mondo. L'elogio di Valerio a Egeria la pellegrina è solo un ricordo lontano rispetto alle posizioni della Chiesa medievale che approva la *stabilitas loci*, è diffidente nei confronti dei *gyrovagi* e grida *ianua* quando si imbatte in una donna sola, accusata di stregoneria per le sue stravaganze. Abelardo, a tal proposito, sostiene che si tratti di una condotta da evitare tanto più "vergognosa per le donne in quanto sembra meno sicuro per loro andarsene in giro per il mondo"(Cremaschi; 2003: 358). Salvo eccezioni, quindi, non si viaggia nel tardo e alto medioevo e men che mai da sole, diverso e più fortunato il destino delle matrone romane dei primi secoli che potevano liberamente visitare Gerusalemme. Il IV e V secolo hanno rappresentato, insomma, il raggiungimento della massima emancipazione della donna romana cristiana, "specialmente delle dame aristocratiche, e questo aveva fatto sì che molte di quelle continentes, di quelle virgines, di quelle viduae che caratterizzavano il mondo femminile cristiano dei primi secoli si fossero date con grande libertà allo studio della Bibbia manifestando un forte interesse per i luoghi e i monumenti ricordati nelle Scritture" (Duby; 2005: 8). Dopo, vale per tutte il proverbio tedesco "partita pellegrina, tornata puttana" (Duby; 2003: 7).

A questo punto devo cedere il passo e superare i cenni storici e le origini del cenobitismo femminile, tuttavia non posso esimermi dal ricordare le esperienze iberica,

francese e germanica che rappresentano tasselli di inestimabile valore culturale, un patrimonio di informazioni irrinunciabili.

Dagli albori all'XI secolo la fisionomia del monachesimo femminile è stabilizzata sui modelli della tradizione, non ha prospettive clericali o di sbocchi pastorali esterni al monastero, perciò rimanda alle posizioni originarie dei primi eremiti. Le innovazioni arrivano prima nell'ambiente maschile che riforma il vecchio modello di vivere in comunità e lentamente si propagano fino a loro. "Il tempo della maturità vera del monachesimo femminile – scrive Vincenza Musardo Talò – sarà certamente il Duecento, pur non mancando – in quello che Ildegarda definisce il tempo delle donne – una latente attività religiosa femminile, la quale sfocerà nel rigoglioso movimento del beghinaggio, delle *reclusae* e del nascere dei nuovi ordini mendicanti" (Musarda Talò 2006: 196). La beghina o begarda è una laica, una figura presente in tutta l'Europa occidentale e in Belgio già dalla seconda metà del XII secolo. Vive una condizione semiclaustrale in beghinaggi e senza una regola. Fu riconosciuta la loro condizione di *Mulier religiosa* da Ottone III nel 1216 grazie all'intervento di Giacomo da Vitry. Cambia il secolo ma ancora una volta esiste un sospetto su donne libere che vivono in comunità: sono scambiate per eretiche e non c'è posto per la loro scelta di vita nei fenomeni riformatori del secolo. Invece, a proposito dei nuovi ordini, il controllo maschile non viene meno anzi, con le parole della Talò, "I nuovi movimenti riformatori sono guidati e sostenuti esclusivamente da figure maschili, sia all'interno della vita monastica che all'esterno, dove i committenti o i protettori laici erano più inclini a offrire supporti alla fondazione di un monastero maschile" (Musarda Talò 2006: 196-197). Che sia un monastero fondato a posteriori o uno doppio, agli abati spetta sempre il controllo, la gestione e l'organizzazione giuridica della comunità femminile guidata dalla badessa e dalla priora. E anche della Regola quindi, ma è quasi un cavillo secondario rispetto alla liberazione dalle imposizioni, dalle mura domestiche e i parti!

Per il prossimo paragrafo ho tenuto conto del testo curato da Lisa Cremaschi[2], per portare alla luce le disposizioni giuridiche a partire dall'Ordo Monasterii di Alipio del 395 fino alla produzione di Chiara del 1253 passando per la Regola di Agostino, Cesario, Aureliano, Colombano, Leandro, Valdeberto, Donato, Benedetto, Abelardo,

[2] *Regole monastiche femminili* a cura di Lisa Cremaschi è l'unico testo a cui mi sono riferita per l'analisi delle diverse Regole. Ho evitato di ricondurre ogni citazione alla nota con indicazione di pagina, per evitare di confondere il lettore.

cercando di dare un quadro soddisfacente delle norme principali, le trasposizioni, le aggiunte pensate per la comunità femminile.

La produzione scritta per le monache è organizzata secondo gli stessi parametri maschili e segue sempre il loro stesso ordine, avvalendosi talvolta di omissioni e aggiunte a seconda dell'autore. Da tutti i testi emergono quelle che sono le peculiarità del monachesimo: condivisione dei beni, umiltà, obbedienza, castità, disciplina sul lavoro. Tuttavia alcune disposizioni costituiscono la base per descrivere la vita quotidiana delle donne sottratte al matrimonio, le rinunce e il posto sociale all'interno della comunità monastica. Le sorelle devono obbedire alla priora "come a una madre" ricorda Agostino, al di sopra di essa c'è solo la badessa, guida della comunità, eletta dal capitolo e alla presenza dell'ordinario. Ad esclusione dell'Alto medioevo in cui erano gli imperatori a sceglierle, solitamente il compito era affidato ad un'elezione successiva alla convocazione del consiglio delle sorelle, il capitolo, un'assemblea di monache coriste. È la prima volta nella storia che un consiglio di donne può scegliere in piena autonomia da chi farsi guidare, dare il proprio parere su questioni amministrative, educative e gestionali. E se è pur vero che Donato scrive a Gautstrude che "nessuna in monastero segua la volontà del proprio cuore", è la prima volta che possono prendere parola e decidere, tenendo conto delle necessità della comunità. L'incipit: "Le sorelle diano il loro parere" diventa, allora, il manifesto di questa piccola vittoria. La stessa regola si fa, inoltre, molto dettagliata sulle qualità specifiche della badessa:

> La madre del monastero […] pensi sempre quale incarico ha ricevuto e a chi dovrà rendere conto della sua amministrazione. […] Occorre dunque che sia istruita nella legge divina per sapere donde trarre il nuovo e l'antico; sia casta, sobria, misericordiosa; e sempre ponga la misericordia prima del giudizio, affinché lei stessa sia trattata di conseguenza. Abbia in odio i vizi, ami le sorelle. Nella correzione stessa agisca con prudenza, senza eccessi, perché non accada che, mentre desidera togliere la ruggine, spezzi il vaso. […] Non faccia differenze di persona in monastero.

Formula diversa ma stesso contenuto con qualche dettaglio in più nel *Libellus* estratto dalla regola di Benedetto, "Sia una donna santa, discreta, seria, casta, amata, umile, mite, amabile e istruita (…) brilli in dottrina". Abelardo si è soffermato a lungo sulla raccomandazione che la prescelta dia garanzia dei suoi costumi, sia virtuosa più che dotta poiché l'aspetto intellettivo non ha la precedenza visto che non è chiamata a tenere lezioni di filosofia o discussioni dialettiche, per questioni di tale natura non dovrà aver timore di interpellare gli uomini. Il confronto con i dotti su questioni squisitamente

dottrinali e filosofiche è un passo avanti senza precedenti per chi si porta dietro una tradizione di silenziosi ricami e solitarie preghiere. Tornando alla gerarchia monasteriale, accanto alla badessa c'è sempre la priora, eletta dal capitolo monastico delle anziane e la superiora, seconda a lei sola nell'amministrazione. Sempre umile, deve obbedire alla madre spirituale e compiere tutto i compiti che le sono stati affidati e, se viziosa, può essere ammonita fino a tre volte, poi corretta e deposta. Solitamente è d'età avanzata, vigilatrice dal carattere deciso ma "dolce nel correggere, moderata nel castigare, casta nell'agire" scrivono sul Libellus che sposta l'ago della bilancia su di essa come dispensatrice di consigli a cui la badessa non può rinunciare. A seguire ci sono le coriste, guidate dalla maestra del coro che organizza l'apparato degli uffici divini giornalieri; oltre a conservare i libri, prepara i testi da leggere, organizza il coro e tiene lezioni di canto, lettura, scrittura, composizione. Intelligenti e argute, invece, sono le qualità delle portinaie, custodi della porta che chiude al mondo esterno; tutti consigliano di mettere "una sorella sapiente che sappia ricevere una risposta o darla, la cui maturità le impedisca di perdere tempo". Nessuno uomo o donna può varcare la soglia, ad esclusione di rare eccezioni, tantomeno possono entrare cibo o oggetti provenienti dal mondo esterno senza il permesso della superiora e sempre a beneficio della comunità e non del singolo individuo, pertanto il delicato compito va affidato ad un'anziana che ha perso ogni curiosità delle cose del mondo. L'economa ha cura di tutto ciò che riguarda il cibo, la dispensa, il refettorio, la cucina, il mulino, il forno e anche degli orti, dei giardini, della coltivazione dei campi, delle api, di tutti i greggi e delle pecore o degli uccelli di cui vi è necessità. All'ebdomadaria il compito di provvedere alla pulizia della cucina e al servizio in mensa. L'infermiera deve concedere qualsiasi cosa l'inferma richieda relativa a cibi e bagni. Più che curare il corpo, l'esperienza medica non oltrepassa salassi e bagni caldi o freddi, l'infermiera si presta ad intervenire sull'anima delle malate che devono essere "trattenute tanto più lontane dal peccato quanto più devono pensare alla propria morte". Infine la guardarobiera che provvede a tutto quanto riguarda la cura e la consegna di abiti, calzature e biancheria. L'intero ciclo di produzione della lana, del cotone o del lino, a seconda dei materiali utilizzati, è sotto la sua supervisione. Lei distribuisce il materiale per cucire e filare, a lei il compito di lavare tovaglie e biancheria. Sempre a lei spetta anche il ruolo di educatrice delle novizie nell'arte del cucito. L'ampia presenza di monache specializzate non deve far pensare a una comunità di lavoratrici autonome, piuttosto il personale specializzato che vigilava sull'utilizzo e la conservazione dei beni di prima necessità. Così le norme

sull'alimentazione, l'abbigliamento, la cura esteriore, l'ammissione di uomini, donne e parenti nel convento, la proprietà privata di beni di qualunque natura sono varie ed esplicitate nei minimi dettagli, a dimostrazione delle rinunce a cui sono state sottoposte, tanto che, proprio Abelardo, a proposito dell'uso di carne e vino ha scritto, "Se gli stessi pontefici, le guide della santa chiesa, le comunità di chierici possono mangiare la carne senza commettere peccato, perché non sono vincolati da alcun voto, chi potrebbe farci colpa di essere condiscendenti con le donne, soprattutto se sopportano una maggiore ristrettezza nel resto?". Un primo focus riguarda le porzioni di cibo che non sono distribuite equamente; a partire dal più antico dei testi presi in considerazione, quello di Agostino, è scritto che la distribuzione di cibo e abbigliamento avviene per mano della priora "non però in egual misura, poiché tutte non avete le medesime forze, ma piuttosto a ciascuna secondo le sue necessità". La mensa non accoglie ospiti, vescovi, né forestieri ad eccezione di donne religiose o venute da lontano per chiedere della figlia o visitare il monastero; sotto questo punto di vista Cesario è molto scrupoloso quando scrive "le vergini sante e consacrate a Dio devono dedicarsi a Cristo e pregare per tutto il popolo, piuttosto che preparare pasti materiali". Partendo dall'idea che la buona vergine è quella sostenuta più dalla mancanza che dalla robustezza di forze, la regola generale è che si debba spesso domare la carne con digiuni e astinenza da cibo e bevande; sono concessi due pasti al giorno composti principalmente da zuppa, legumi e verdure. Valdeberto propone nei giorni feriali due piatti "a meno che si siano ricevuti in dono dei frutti; legumi o verdure condite con olio o qualche genere di pasta", Abelardo proibisce l'uso di fiori di frumento, il pane caldo, spezie ricercate ma ammette pane duro, erbe medicinali e radici. La carne è vietata da tutti (i polli sono considerati volatili e riservati alle malate e alle deboli di stomaco) anche se Leandro dimostra uno spirito più mite quando scrive,"Chi ha forze sufficienti si astenga dalla carne; è una dura condizione, infatti nutrire il nemico contro il quale si combatte e nutrire la propria carne in modo tale da sentirla ribelle". Moderazione è il termine giusto anche per Abelardo che incastra una metafora sul sesso e il cibo, dimostrando la necessaria condizione delle donne rimaste vedove a sposarsi e non fornicare, quindi "Perché dunque meravigliarsi se per non incorrere nel peccato si concede ciò che è esente da peccato, cioè degli elementi necessari, non superflui?". Egli è l'unico che ammette la carne per le monache con delle limitazioni "Abbiamo voluto dunque porre una misura nell'uso della carne: non se ne mangi più di una volta al giorno, non si offrano alla stessa persona diverse porzioni, né vi si aggiungano altre pietanze, non sia permesso di mangiarne più di tre

volte alla settimana, cioè di domenica, di martedì e di giovedì, anche se si frappongono dei giorni di festa". Le bevande concesse da Valdeberto sono la birra e, con qualche limitazione, il vino, perché ancora più pericoloso della carne. Mescolato con erbe, miele, e con spezie ci si ubriaca più facilmente, "chi ignora con quanta cura soprattutto i chierici, ma anche i monaci si preoccupano delle loro cantine, di riempirle cioè di generi diversi di vino?" scrive Abelardo che ci mette al corrente delle idee del tempo sulla teoria degli umori. Riprendendo Aristotele, giustifica il vino sulla tavola delle monache che "si ubriacano raramente, gli anziani spesso. La donna ha un corpo umidissimo. Lo dimostra anche la morbidezza e la lucentezza della sua pelle, le frequenti eliminazioni da parte del suo corpo degli eccessi di umore. Perciò quando il vino bevuto finisce in tanta abbondanza di umori, perde la sua forza e non raggiunge facilmente la sede del cervello, essendo venuto meno il vigore". Sarà forse per questo che Cesario concede un calice di vino puro in più alle cuoche per le loro fatiche? Alla tavola della mensa non può sedere nessuno al di fuori di loro stesse, non si prepara il pasto per gli ospiti "né vescovi, abati, monaci, chierici, laici, donne in abito secolare, parenti della badessa o di qualche monaca […] neppure al vescovo della città né all'economo del monastero stesso" dice la regola di Cesario, il quale ammonisce anche la badessa a non sostare a lungo al di fuori delle mura, né prendere cibo a meno che non sia costretta da un'indisposizione, una malattia o un impegno. Anche le visite sono controllate e le utenze limitate; in particolare gli uomini che possono entrarvi sono davvero pochi: Cesario conta soltanto il vescovo, l'economo, il presbitero, il diacono, il suddiacono e i lettori di età avanzata e, per salvaguardare la reputazione, nessuno può entrare nell'ala riservata del monastero e dell'oratorio se la badessa non è a conoscenza e li accompagna personalmente insieme ad un altro testimone "irreprensibile". Quando si tratta di riparazioni e lavori artigianali, entrano soltanto gli artigiani e i loro dipendenti accompagnati dall'economo. Ancora una volta è colpa del "sesso debole" perché "quando i membri dei due sessi si trovano insieme, viene risvegliato l'istinto e si accende la fiamma naturale". Persino alle laiche è proibito il libero accesso: giovani o adulte, povere o benestanti. Alla sorella Fiorentina, infatti, Leandro spiega che "esse propongono ciò che amano e suggeriranno alle tue orecchie ciò che esse stesse desiderano". Diverso è l'atteggiamento verso le vedove a cui si chiede prima la redazione di un atto di donazione o vendita di tutti i beni in favore di chi vogliono e rinunciare alla servitù. Per tutti vale il pessimo esempio di Anania e Saffira, "i quali, dopo aver detto agli apostoli di aver offerto tutto, offrirono una parte, un'altra la

riservarono per sé”[3]. Il divieto per gli estranei vale anche per le monache che, una volta entrate, devono evitare qualunque uscita, mai sole e sempre a capo chino e silenziose come la regola di Fontevraud impone:

> le religiose claustrate custodiscano il silenzio in ogni tempo, a eccezione di quante procurano beni da fuori; esse, tuttavia, non parlino a voce alta e dicano il necessario. Si rechino in chiesa tutte insieme e insieme ritornino; nessuna rimanga in chiesa per un qualsiasi motivo. […] Nessuna vada a cavallo senza due religiosi e un laico, o almeno un religioso e un laico. Nessuna parli durante il viaggio, tranne la badessa o la priora, finché non siano giunte al loro luogo di rifugio.

Per evitare sguardi indiscreti, poi, è necessario un abbigliamento umile, discreto e minimalista. Gli abiti sono cuciti all’interno del monastero stesso e la distribuzione avviene per mano della guardarobiera. Nella regola agostiniana è scritto che la veste non deve attirare l’attenzione, i veli per la testa non tanto sottili da lasciar intravedere le reticelle dei capelli. Donato ammonisce sui colori e tessuti, “mai abiti bianchi, ornati con porpora o in pelle di castoro” e dalla regola benedettina si evince che ognuna possiede due tuniche di lana, due pellicce, due mantelli, per i piedi scarpe e sandali. Ancora una volta Abelardo giustifica la tradizione maschia e accusa le donne di essere deboli alle tentazioni lussuriose, “Giustamente (Pietro) ritiene di esortare le donne più degli uomini a fuggire tale vanità perché il loro animo debole desidera maggiormente ciò che può in citaredi più la lussuria tramite loro e su di loro”. E chiunque di esse ricerca vesti ricche e ornamenti non può considerarsi una monaca ma una prostituta. Le ore da dedicare al lavoro e alla preghiera non vanno impiegate in attività futili come il bagno, ammesso per le malate ma non per le sane che lo richiedono; e il lavaggio dei panni e dei capelli è permesso una volta ogni due settimane. La tonsura è una delle possibili acconciature, l’alternativa è quella di non superare una certa lunghezza (10-15 cm); i più estremi ordinano di non curarla affatto. È il caso della regola francese dove è scritto “Non lascino crescere i loro capelli, ma tre volte all’anno li taglino con il rasoio, o con le forbici, su tutta la testa”. Tutti, invece, sono d’accordo nell’assegnare ogni giovane ad un’anziana da cui possa ricevere consigli offrendo, in cambio, aiuto nelle faccende quotidiane. Non sono ammesse bambine al di sotto dei sei anni, assolutamente non è possibile introdurre neonati da battezzare. Le giovani non possono dormire, passeggiare mano nella mano, ridere di frequente e in modo fragoroso, conversare

[3] Ricordati da quasi tutti i redattori che riportano, in sintesi, l’episodio degli Atti degli Apostoli 5,1-11.

insieme ma sempre sotto la supervisione di un'anziana; nei letti è lecito dormire a due a due, con la cintura, una lampada accesa, voltandosi di schiena per evitare futili chiacchiere. Parlare a vanvera è assolutamente proibito perché segno di vanità e ozio nel cuore. Abelardo trova conforto nelle parole di Paolo, il quale osserva che la parlantina vana è tipica delle donne che hanno la lingua più sottile, flessibile, mobile. "Sono chiacchierone e parlano quando non si deve" perciò è vietato comunicare in oratorio, nel chiostro, nel dormitorio, nel refettorio e nei luoghi adibiti ai pasti e alla cucina, mai dopo la compieta, come tutte le donne potrebbero diventare "veloci nel promettere, ingannevoli nell'agire, leggere nel parlare, turpi nell'animo, in tutto menzognere, liete nella prosperità, fragili dinanzi alle circostanze avverse, baldanzose di fronte alle lodi, inquiete dinanzi alle umiliazioni, prive di misura nel rallegrarsi". Una volta entrata nella comunità monacale, la giovane è legata per sempre alle regole imposte senza possibilità di ribellarsi, a meno di una punizione. Dopo i classici tre ammonimenti, si interviene con la disciplina e, nel caso, con l'allontanamento e la scomunica. Il libretto estratto dalla regola di San Benedetto parla del *geenna* "luogo del castigo futuro, nel quale gli empi saranno tormentati […] là dove i loro vermi non muoiono e il fuoco non si estingue; dove è pianto, lutto e stridore di denti". Chi sopravveniva ad uno qualunque dei precetti riceve una punizione corporale, ne danno un ampio esempio gli *A proposito* della regola di Donato, e l'elenco dettagliato della misurazione delle colpe attraverso i colpi del Libellus. Con il riferimento alle punizioni corporali si conclude anche questa parte relativa alle regole monastiche somministrate dagli uomini.

Di seguito, invece, riporto, alcuni estratti della *forma vitae* di Chiara che coniuga la regola benedettina allo sguardo femminile di una donna che scrive alla sua comunità. L'Ordine delle Sorelle Povere si impegna a seguire gli insegnamenti del Vangelo e accogliere chiunque voglia entrare in comunità. E come in una perfetta democrazia, si entra soltanto se la maggior parte di loro acconsente e, dopo averle esposto il loro tenore di vita. In base allo stato civile, all'età e alle condizioni fisiche e mentali viene esortata, non obbligata, a distribuire i beni ai poveri. Non sono riportate molte indicazioni sulla capigliatura e il vestiario ma in alcuni passi, elenca il taglio dei capelli in tondo, la distribuzione delle tre tonache e di un mantello, calzature e la raccomandazione fin da subito ad indossare vesti di scarso pregio. Sull'ufficio divino distingue le analfabete che possono recitare una serie di Padre Nostro; sui digiuni le giovani e le anziane possono astenersi secondo il volere della badessa; tutte devono confessarsi almeno dodici volte nell'anno. Come le altre Regole di estrapolazione benedettina, anche Chiara dedica un

paragrafo all’elezione e le virtù della badessa ma aggiunge il punto in cui obbliga l’eletta a convocare le sorelle in capitolo almeno una volta a settimana, confermando così l’atmosfera di democratico consiglio e approvazione comune. Sulle possibili visite, anche Chiara si mostra molto rigida e al silenzio, obbligatorio dall’ora di compieta fino alla terza, aggiunge anche l’accesso alla grata solo in presenza di tre sorelle, designate dalla badessa e dalla vicaria. Soltanto alle malate è concesso rivolgere brevi frasi a chi arriva dall’esterno. La povertà è la prima delle rinunce che le sorelle di Francesco devono fare, non possono appropriarsi, acquistare, possedere nulla; segue il modo di lavorare e l’assegnazione dei compiti distribuiti in capitolo, alla presenza di tutte. Gli ultimi paragrafi riguardano penitenze e castighi, l’ammonizione e la correzione delle sorelle, il ruolo della portinaia, i limiti di visitatori, del cappellano e del cardinale. Non si tratta di una disposizione giuridica originale, tuttavia è il manifesto di un mondo occidentale che sta cambiando, l’atto di una donna che ha preso in mano una penna e ha dettato in prima persona la sua forma vitae. Era il 16 settembre 1252 quando il cenobitismo occidentale ha consentito all’altro lato della faccia di esplicarsi, di prendere posizione, di regolamentarsi. Una cellula dipendente da quella maschile ma produttrice di una propria scrittura ufficiale, normativa e con una finalità mai sperimentata prima. È l’autofinalità di cui parla anche la sociologa Ida Magli che, tracciando il profilo della donna medievale, l’ha descritta:

> senza potere economico, inserita nella struttura sociale soltanto attraverso il matrimonio […] destinata a morire giovanissima di parto” conosce solo la brutalità e autorità maschile, con il monachesimo si sottrae ai suoi obblighi e ai suoi limiti di analfabeta (nella maggior parte dei casi) e “al suo destino di “funzione” per l’uomo e la cultura, e sperimenta, nell’ambito di un’istituzione riconosciuta come valida nella società, l’ebbrezza della propria auto finalità.

Dal 1252 non è cambiata la forma ma, in quanto alla sostanza, le donne trovano nell’ambiente monastico una dimensione di autonomia e realizzazione personale. Sia chiaro, spesso le vocazioni sono forzate, dettate da una rigida autorità paterna ma, all’interno di una comunità esclusivamente femminile, organizzano una perfetta piramide sociale in cui obblighi e doveri nei confronti delle altre sono distribuiti in egual misura e, uguaglianza e rispetto reciproco sono l’altro lato della faccia. Seicento anni dopo Chiara, un certo Alessandro Manzoni descriveva nel dettaglio una monaca vissuta nel XVII secolo, costretta ad entrare in convento dalla famiglia e a cui si è

adattata suo malgrado, cercando di ribellarsi alla norma claustrale, Gertrude alias la monaca di Monza:

> nel vestire c'era qua e là qual cosa di studiato o di negletto, che annunziava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolare, e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchettina di capelli neri; cosa che dimostrava dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento .

Altro che limitazione delle visite, soprattutto se maschili! Gertrude mostra subito grande curiosità per la storia di Lucia e chiede, senza arrossire e in totale libertà, maggiori dettagli alla diretta interessata, con grande stupore del frate che ha accompagnato la giovane e la madre in monastero:

> "Quali pericoli?" interruppe la signora. "Di grazia, padre guardiano, non mi dica la cosa così in enimma. Lei sa che noi altre monache, ci piace sentir le storie per minuto". "Son pericoli," rispose il padre guardiano, "che all'orecchie purissime della reverenda madre devon essere appena leggermente accennati…" "Oh certamente," disse di fretta la signora, arrossendo alquanto. Era vereconda? Chi avesse osservata una rapida espressione di dispetto che accompagnava quel rossore, avrebbe potuto dubitarne; e tanto più se l'avesse paragonato con quello che di tanto in tanto si spandeva sulle gote di Lucia.

L'ultimo saluto al padre guardiano la dice lunga anche sul rapporto tra monastero maschile e femminile, così come Manzoni l'avverte; Gertrude mostra un'impertinenza impensabile se confrontata con i dettami medievali:

> "Il guardiano cominciava a ringraziare, ma la signora l'interruppe: "non occorron cerimonie: anch'io, in un caso, in un bisogno, saprei far capitale dell'assistenza de' padri cappuccini. Alla fine," continuò, con un sorriso, nel quale traspariva un non so che d'ironico e d'amaro, "alla fine, non siam noi fratelli e sorelle?".

Altri tempi e altre situazioni ma il personaggio creato da Manzoni è il passaggio successivo alle prime Regole. La ribellione familiare di Gertrude passa attraverso la ribellione alla regola monacale; soltanto seicento anni prima quel documento scritto aveva rappresentato il primo passo verso una propria indipendenza, individualità, l'inizio della libertà intellettuale e culturale della donna. Ho tenuto per ultimi i passi più importanti di quelle disposizioni, relativi alla lettura individuale e collettiva fatta da e per le donne, senza l'intercessione del prete o del monaco. La donna esce

dall'anonimato che le era stato imposto, trova una dimensione intellettuale quando la migliore delle prospettive era rimanere in casa a badare la prole. È una conquista medievale, a prescindere dai limiti imposti dalle Regole: "A tempo opportuno dopo il lucernario, mentre tutti sono seduti, si leggano le letture" è scritto nell'Ordo monasterii; Agostino ammonisce di cantare soltanto dove si legge che il salmo va cantato, Cesario ordina che siano introdotte soltanto bambine in età scolastica, l'obbligo di Aureliano è per tutte le vergini affinché "imparino a leggere e scrivere", la monaca sia assidua nella lettura come nella preghiera esorta Leandro, infine la richiesta di Abelardo a non leggere in chiesa niente al di fuori della Sacra Scrittura. In tutti, però, c'è l'esortazione a leggere la propria Regola con assiduità nel tempo, affinché s'imprimesse meglio nel cuore di ognuna.

BIBLIOGRAFIA

Bertini, F., *Medioevo al femminile*, Roma-Bari, La Terza, 2005.

Cremaschi, L., *Regole monastiche femminili*, Torino, Einaudi, 2003.

Dinzelbacher, P., *Movimento religioso e mistica femminile nel Medioevo,* Milano, Paoline, 1993.

Duby, G., *Donne nello specchio del Medioevo*, Roma-Bari, La Terza, 2002.

Duby, G., *Il potere delle donne nel Medioevo*, Roma-Bari, La Terza, 2004.

Duby, G., *Medioevo Maschio. Amore e matrimonio*, Roma-Bari, La Terza, 2002.

Molinelli, P., *La donna nella sua educazione religiosa, morale e intellettuale per via di esempi tolti dalle opere dei più illustri scrittori*, Milano, Vallardi, 1861.

Musardo Talò, V., *Il monachesimo femminile*, Milano, Paoline, 2006.

# GLI AFORISMI DI ALDA MERINI

*Federica Picelli*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
L'indagine sugli aforismi di Alda Merini mette in evidenza come questo genere letterario, caratterizzato da estrema sintesi e incisività, sembri soddisfare appieno l'urgenza della poetessa di esprimere pensieri, gioie, dolori con il corrispondente di un gesto rapido, di un guizzo energico e palpitante: uno "scarabocchio" di vita, una testimonianza intensa, di toccante efficacia.

The investigation on Alda Merini's aphorisms highlights how this concise and trenchant genre satisfies the need of the poetess to express her thoughts, happiness and sadness. It is like a rapid gesture, a dynamic and pulsating spurt: a doodle of life, an intense and moving proof.

KEYWORDS
Aforisma, immediatezza, varietà, genere, Novecento
Aphorism, immediacy, variety, genre, the Twentieth Century

## IL RAPPORTO TRA LA POETESSA E LA SCRITTURA BREVE

Alda Merini inizia giovanissima a produrre poesia. Inizia, però, a esprimersi attraverso gli aforismi solo da donna matura, anzi, donna e poetessa matura.

In effetti, come sottolineato da Gino Ruozzi, voce autorevole nell'ambito del genere letterario della scrittura breve[1], l'aforisma nasce dalla riflessione, anzi, molto spesso rappresenta una riflessione. Appare pertanto evidente che uno dei requisiti necessari perché un aforisma possa essere scritto, è che il suo autore l'abbia vissuto. Con la maturità, il bagaglio esperienziale è assai nutrito, motivo per il quale spesso si manifesta la dote della saggezza, altro requisito fondamentale per lo scrittore di aforismi.

Ed è proprio la volontà di manifestare le meditate personali osservazioni in merito ai segni lasciati da una o più esperienze, ciò che spinge all'utilizzo di questa forma di scrittura breve concisa a volte lapidaria che fa uso di poche parole capaci di racchiudere al loro interno il senso profondo attribuito a quanto vissuto. Chi legge, o magari chi ascolta, può così essere a sua volta indotto a pensare, partecipando del pensiero di chi scrive. Questo fa si che si generino, attraverso un procedimento

---
[1] Ruozzi, 1994: XXVI

dialettico, nuove, conseguenti o alternative, riflessioni. Insomma, è come se l'aforisma avesse la capacità di sollecitare e attivare lo spirito critico del lettore. Nel momento in cui i pensieri di colui che scrive entrano in contatto con quelli di colui che legge, si dà origine a una sorta di flusso analitico della realtà, sia esterna, quando il pensiero è orientato verso ciò che circonda l'individuo, sia interna, quando il pensiero volge verso l'introspezione.

Alda Merini, dunque, sceglie gli aforismi come mezzo espressivo altro per esternare le proprie considerazioni relative alla sua visione del modo, alla sua collocazione nel mondo come donna e come poetessa, alle vicende della vita. Offre così la possibilità al lettore di condividere, disapprovare, o magari solo sorridere di fronte a queste poche ma affilate parole.

Si tratta di una scrittura che per immediatezza e incisività si accosta molto alla forma di comunicazione orale. D'altro canto, in tutta la produzione di Alda Merini è rintracciabile una tendenza allo scrivere di getto, all'improvvisazione, come sottolineato da Maria Corti nella prefazione[2] a *Fiore di Poesia*.

La produzione aforistica di questa poetessa si intreccia con la figura dell'amico Alberto Casiraghy, anch'egli poeta oltre che editore, pittore e liutaio. Dichiara Alda Merini in merito al loro sodalizio, nella nota a *Aforismi e magie*[3] : "… spesso abbiamo considerato insieme la natura disumana della vita. Abbiamo cominciato sovente i nostri dialoghi piangendo per poi finire in risate frenetiche e così sono nati gli aforismi, ridendo a crepapelle sulle nostre disgrazie" [4]. Attraverso questo racconto, abbiamo dunque conferma di quale sia il punto di partenza per la produzione degli aforismi, ossia alcune (o diverse) considerazioni sull'esistenza e soprattutto con quale spirito tali considerazioni prendano forma. Si parla infatti di pianti, esternazioni di dolore, che si commutano in risate, capaci di risollevare.

Prendere con ironia le vicende della vita per non soccombere alla tristezza. Per far sì che la disperazione non abbia il sopravvento. Per poter guardare oltre. Grazie al dileggio ci si può consolare. Non si annullano le conseguenze del dolore, non si cancellano le tracce lasciate, solo si provano a osservare da un punto di vista diverso ("il

[2] Merini, 1998 a : XVIII
[3] Raccolta di aforismi scritti dalla poetessa e spesso pubblicati in edizioni fuori commercio dalla Pulcnoelefante, casa editrice dell'amico Alberto Casiraghy. Tutti gli aforismi citati nel presente scritto sono tratti da questo testo.
[4] Merini, 2009: V

dolore non è altro che la sorpresa di non conoscerci" p.80). Il saper ridere, anche di sé, acquisisce un valore curativo, terapeutico.

Giuseppe Pontiggia [5]sottolinea come l'aforisma nella sua essenza sia una medicina per l'uomo. È un aiuto che un individuo offre a un suo simile. In questo caso, funge anche da auto-aiuto. Il conforto che la scrittrice trae da questa forma di scrittura breve e immediata, l'aiuta a ri-pensare, a ri-vivere, ri-valutare delle situazioni della propria esistenza difficili, dure, mettendosi nella posizione non tanto di colei che è vinta dallo sconforto, quanto di colei che lo vince, perché sa affrontarlo, sbeffeggiandolo. Allo stesso tempo Alda Merini mette in guardia chi ancora non conoscesse il dolore, per non averne fatto esperienza, su quali possono essere le conseguenze che scaturiscono dal manifestarsi di tali situazioni ("la carne sfilaccia facilmente se l'anima va in cancrena" p.40).

ALCUNI TEMI:

LA SALUTE DELLA MENTE

Ippocrate per primo, nel V secolo a.C. legò l'aforisma alla medicina, rendendolo lo strumento attraverso cui definirne l'etica ("E in ogni luogo dove andrete, sarà per il sollievo dei malati. E non desistete dal prestar loro attenzione, e ascoltate i loro problemi!"[6]). L'insieme dei suoi aforismi costituisce una sorta di prontuario medico, utilizzando termini moderni. Nei secoli, sebbene con andamento oscillatorio, la medicina ha rappresentato uno degli argomenti preferiti dagli scrittori di aforismi. Nel Novecento torna a essere centrale, anche se il termine medicina si affianca al concetto di salute, prevalentemente intesa come salute dello spirito, dell'anima.

Tra Alda Merini e la medicina esiste una relazione stretta, soprattutto perché dal punto di vista biografico, i suoi diversi internamenti all'interno di ospedali psichiatrici (uno in particolare prolungato a cui corrisponde un altrettanto lungo periodo di silenzio poetico) hanno marcato dei segni profondi. Il tema della follia, quindi, s'intreccia strettamente con quello della medicina, della psichiatria in particolare e della salute mentale.

"La pazzia mi visita almeno due volte al giorno"(p.30) è un'ironica affermazione che con disarmante lucidità mostra la consapevolezza della propria condizione. La condizione di chi è diverso, di chi, avendola riconosciuta, sa accettare questa diversità senza tornare a esserne vittima. È un'accettazione serena, pacata. Sottende una

[5] Ruozzi, 1994: XVII
[6] http://atlantemedicina.wordpress.com/aforismi-in-medicina/

dichiarazione d'intenti: la vita procede comunque, benché la follia sia sempre in agguato. Il fatto stesso d'essere capaci di parlarne, chiamandola con il nome proprio, è un modo per esorcizzarla, per affievolirne il potere.

Rispetto al tema della malattia mentale i toni canzonatori si alternano ad altri più gravi, amaramente solenni. Ne sono una dimostrazione queste parole: "Si va in manicomio per imparare a morire" (p.33). L'internamento nel manicomio come esperienza deprivante della dignità umana. L'individuo reso incapace di pensare: la pratica dell'elettroshock come vertice del suo annichilimento. Paradossalmente "il malato" salvato, riportato alla vita per mezzo della morte del proprio pensiero e della propria individualità. Altrettanto paradossalmente, ecco allora che la lotta per la vita si trasforma in una lotta per la morte. E almeno questa vuole essere degna. Se non si può vivere degnamente, almeno si può avere il diritto di morire degnamente. Perché "Per farsi salvare la vita bisogna averla". E forse, chi vive in uno spazio che non gli appartiene, una vita in cui è privato della possibilità di agire ed esprimersi liberamente, una vita non ce l'ha. Almeno una vita che meriti di essere salvata. Allo stesso tempo, però, la tensione verso la ricerca della morte, questa pulsione feroce, sembra perdere il suo valore annientante per assumerne uno antinomico. Alda Merini, infatti, dice: "Si impara a vivere quando si impara a morire"(p.29). Per qualcuno come lei, per il ritorno, per il risorgere alla vita, la conoscenza della morte è stata salvifica. La coscienza di una condizione tanto privilegiata la induce quindi ad affermare: "Uscire dal manicomio è un miracolo personale"(p.108).

DIO E IL PECCATO

Il rapporto con il divino rappresenta un filo rosso in tutta la produzione della Merini, quella aforistica inclusa. La presenza di Dio è immanente nella sua vita. Non si tratta però di sola e pura devozione, abbandono e donazione totale a Dio. Alda Merini si confronta, e spesso si scontra, con un Dio del quale conosce due volti. Ai suoi occhi, infatti, emana amore infinito e nel contempo elargisce crudelmente tormenti. Quella con la fede è dunque una relazione conflittuale.

Maria Corti[7] avvicina la Merini alle scrittrici mistiche cristiane per l'intreccio di passionalità e misticismo presente nelle sue poesie. In effetti nel suo quotidiano la spiritualità s'incontra con la materialità: da questa fusione nascono liriche che cantano di amori ardenti e sublimi allo stesso tempo. Nella scrittura aforistica questo accento

---

[7] Merini, 1998 a : X

sfuma. Se da un lato dichiara: “Dio è il mio grande amore”(p.58), dall’altro sentenzia fermamente: “Nessuno può sapere cosa c’è tra me e Dio” (p. 117), come a voler difendere il diritto di vivere la fede a modo proprio, non ammettendo alcun giudizio in merito. Lo invoca, anche, chiedendone la protezione, per non cadere vittima di tutti quegli amori, paradossalmente i più innocui, capaci di ferirla mortalmente “Dio mi salvi da ogni tenero amore”. Di fondo, però, la sua ricerca di Dio è velata da un sentimento di disillusione: “Spero in Dio per quel che mi serve”(p.134) .

Negli aforismi, dunque, traspaiono, prevalendo, l’idea di una fede messa alla prova e il sentimento di una donna che in essa non riesce più trovare conforto.

“Blatero sempre per non arrendermi a Dio” (p.50) è l’affermazione di colei che vive in una situazione di lotta costante. E’ la voce di una donna che non accetta ciò che il disegno divino per lei ha voluto: la sofferenza, il dolore. Nella resistenza non c’è tregua, non si può abbassare la guardia, mai, perché “Dio ci regala il sonno per vincerci il giorno dopo”. Gli uomini, lei stessa, in balia di un volere supremo capriccioso, per il quale il dono della vita non rappresenta alcun valore (“ Dio ha disegnato l’uomo per ingannare il tempo”p.170), indifferente a riguardo delle sorti delle sue creature (“ La morte è un grande giocattolo di Dio”, p.157) .

L’incapacità di trovare una spiegazione per quanto di ingiusto può accadere all’uomo (lei stessa si sente colpita) e il bisogno di liberarsi della responsabilità e del senso di colpa per aver vissuto una vita tanto meschina, la spingono a sentenziare, con un tono di rabbia misto a rassegnazione : “L’invenzione più truce che Dio ha fatto è stata la vita” (p.105).

Si colloca in questo sentire, specchio di una fede tradita, il rapporto con il peccato e con la sua ineluttabilità: “Ogni giorno sono costretta a peccare”. Peccare è necessario poiché offre un’alternativa, uno scampo ad una vita apparentemente senza sollievo: “Gusto il peccato come se fosse il principio del benessere”( p.52) . E’ un’opportunità che non si può lasciar scappare (“Il peccato non si rifiuta mai”, p.127), permette di godere, assaporare ciò di cui si è immeritatamente privati. L’appagamento dell’animo che ne deriva interrompe il quotidiano conflitto per la sopravvivenza offrendo una tregua ristoratrice ( “Il peccato mi fa riposare”, p.129). E se, per volontà di conformarsi ai precetti o per imposizioni esterne, si rinuncia al peccato, ne deriva pentimento, dal momento che si è persa un occasione per vivere con passione e sentirsi vivi : “Quando sorge il sole mi pento amaramente di non aver peccato” (p.58).

Peccare è trasgredire. Scegliere di trasgredire alle norme implica accettare di sottoporsi a giudizio. Alda Merini sa che quel Dio tanto invocato e ricercato è stato e sempre sarà il suo giudice. Conosce anche quale sarà la sentenza che emanerà. Così, ancora una volta con accento ironico e un po' beffardo dice: "Se Dio mi assolve lo fa sempre per insufficienza di prove"(p.160).

L'AMORE E GLI AMORI

Sin dalle sue origini, quello della scrittura aforistica è stato un mondo di solo appannaggio maschile. Fino al novecento, momento storico in cui anche le donne decidono, a diritto, di farsi largo e rendersi visibili all'interno di questo genere dal carattere tanto misogino, è quindi molto difficile imbattersi in voci femminili.

Alda Merini è una delle poetesse italiane che rompe, dunque, con la tradizione, trovando immediatamente la propria, comoda, collocazione nell'ambito del nuovo (rispetto alla scrittura al femminile) "spazio espressivo". Nella sua vita ha scandagliato i fondali più oscuri dell'esistenza umana. Ha osservato, riflettuto, provato sulla pelle, avendo così molto da dire. Riesce a farlo con successo perché sa far propria la caratteristica distintiva della scrittura aforistica: l'immediatezza . In sintonia, poi, con le più recenti tendenze legate al genere[8], tratta diversi temi, facendo della varietà un ulteriore tratto peculiare della produzione di aforismi.

Nel suo vasto repertorio è quindi piacevole incappare, oltre in quelle relative alla salute mentale e al rapporto con il divino, nelle riflessioni nate dal misurarsi con l'amore e con gli amori della vita.

Amare è per lei necessario, fisiologico, connaturato al suo costante divenire: "Io amo perché il mio corpo è sempre in evoluzione". Sa anche riconoscersi come oggetto del desiderio e con la solita brillante ironia dice di sé: "Non sono bella, sono soltanto erotica" (p.66).

Agli uomini che sono entrati nella sua vita ha dedicato un amore totalizzante, riservando loro l'onore di divenire indimenticabili, includendoli nel suo mondo poetico:" Quando amo un uomo passa alla storia".

Molti di questi amori, anche se intensi e meravigliosi, sono costati dei sacrifici, delle rinunce pesanti, destinate a incidere pesantemente nella sua esistenza . Lo ricorda, al lettore ma anche a se stessa, con una sarcastica constatazione: " Il fallo maschile mi fa solo pensare a quante rinunce ho fatto nella mia vita" (p. 16).

---

[8] Ruozzi, 1994: XXX

Tuttavia la poetessa è consapevole di come il desiderio funga da innesco per muovere il pensiero verso l'azione creativa : " E' solo sospirando la carne che si arriva alla parola" (p.125). E pensando a coloro che, ignari di questo straordinario potere, non sanno cogliere e condividere i frutti della passione, afferma: "I cattivi amanti riescono a demolire il segreto della Poesia".

LA POESIA E LA FIGURA FEMMINILE

La poesia accompagna la vita intera di Alda Merini. E' il suo destino. Lei sa di essere investita dall'alto del "dovere" della scrittura. Lo dice: " Scrivo perché lo vuole il creato" (p. 53). È consapevole del fatto che coloro che sono poeti condividono lo stesso destino. Attraverso le sue parole si delinea così l'immagine del poeta, un individuo al quale , sembra essere riservata la sofferenza, nonostante l'essenza sublime della poesia pervada la sua natura,. Il poter cogliere ciò che gli altri non sanno vedere lo inquieta, costantemente, privandolo del riposo dello spirito. Lo sfinimento, lo svuotamento è tale da farlo sentire come morto, paradossalmente come colui che dorme un sonno eterno: " il poeta non dorme mai ma in compenso muore spesso"(p.94). Per le sue facoltà,all'interno della società , il poeta non viene accolto di buon grado. Spesso viene visto come colui che non vuole sottostare alle norme, trasgredendole. Il saper sviluppare un pensiero proprio, non convenzionale, diviene quindi un'infrazione, per cui: "il poeta che vede tutto viene accusato di libertà di pensiero" (p.102). Perfino Dio, che in lui ha posto il seme della poesia, sembra riservargli un trattamento diverso rispetto a tutti gli altri suoi figli, come sottolineato dalla sentenza: "I poeti sono i nipoti di Dio" (p.16).

D'altro canto non è possibile porre rimedio a siffatta condizione. Il poeta non può essere altro, negare ciò che è, non può cambiare i propri connotati, nascondere la propria identità visto che "La poesia è la pelle del poeta" (p. 21). Non gli resta che accettarla, dunque, accogliendo jl proprio sentire, dandogli voce, sia esso gioioso o triste. E dal momento in cui decide di farlo, deve coraggiosamente procedere nel cammino giacché "Il poeta non rigetta mai le proprie ombre" (p.44).

Negli aforismi Alda Merini riflette anche sulla donna, restituendo al lettore delle immagini poetiche che ne mettono in luce la complessa e al tempo stesso meravigliosa essenza : "La donna è qualcosa di misterioso che sta tra il canto e la metafora" (p.36).

Ancora intorno al nodo della incomprensibilità femminile, legittimandola come scelta, afferma: "I quadri sono come le donne: non vogliono essere capiti"(p.147).

Facendo uso della sua brillante acutezza, si prende gioco, poi, degli stereotipi che pretendono di avere validità assoluta come mezzo per conoscere e definire la donna.

Così rovescia l'intramontabile luogo comune che le attribuisce una innata puerilità, dicendo: "Se le donne sono frivole è perché sono intelligenti ad oltranza".

Con la stessa ironia, spende anche delle parole per dare una descrizione di se stessa, facendo orgoglioso riferimento al suo rifiuto di tutte quelle imposizioni sociali che vogliono educare la donna affinché accetti di essere ingabbiata in ruoli predefiniti : "Non sono una donna addomesticabile".

Indubbiamente un merito suo, come delle altre poetesse del Novecento che si sono occupate di scrittura aforistica, è proprio quello di aver offerto una visione alternativa del pensiero femminile. Il tema della donna è sempre stato presente negli scritti brevi di molti autori. L'immagine ricorrente era quella che la identificava come tentatrice, come potenziale pericolo per l'uomo incapace di resistere alla sua malia ( in questo caso assumendo tratti di spiccata misoginia) oppure come fonte di grandi dolori.

La voce delle scrittrici contemporanee permette finalmente di scoprire anche il punto di vista delle donne rispetto al rapporto con gli uomini, con se stesse e rispetto alla percezione dei sentimenti (dalla passione alla sofferenza). Apre, insomma, una porta verso la vastità dell'universo femminile del quale, molto spesso, si è fatta conoscenza attraverso la sola "viziata" visione maschile.

CONCLUSIONI

Ho deciso di condurre un'analisi sugli aforismi di Alda Merini perché mi ha affascinato il modo in cui ha saputo utilizzare la scrittura breve come ulteriore mezzo espressivo della propria poetica.

La poetessa ha dedicato gli ultimi anni della sua attività alla produzione di aforismi, spesso accompagnati dai disegni dell'amico Casiraghy il quale si è occupato anche della loro pubblicazione in preziosissimi mini-libri (contenenti anche due soli aforismi) a tiratura limitata. Il catalogo generale delle Edizoni Pulcinoelefante edito da Scheiwiller (1997)[9]ne annovera più di cinquecento ai quali si debbono sommare le raccolte pubblicate da altri editori. Si intuisce così come risulti difficile "mettere ordine" all'interno di una produzione tanto copiosa ma al tempo stesso spezzettata.

Per questo motivo, addentrandomi nello studio, ho cercato di tracciare un filo conduttore con l'intento di mettere in rilievo alcune tematiche per me particolarmente interessanti, ponendole poi in relazione con quelle tipiche della scrittura aforistica, in particolar modo con quella del Novecento.

[9] Merini, 1998 a: XIX

Sono certa che la ricchezza della produzione aforistica di Alda Merini contribuisca a delineare l'immagine della poetessa talvolta messa in ombra da infelici aspetti biografici, soprattutto legati alla malattia mentale. Ovviamente non si possono ignorare i segni profondi lasciati dagli internamenti in manicomio, dei quali ne rappresenta un crudo"riesame" il testo autobiografico "L' altra verità-Diario di una diversa". Tuttavia è ingiusto far dipendere l'intera attività creativa di Alda Merini unicamente da questo aspetto della sua vita.

A mio avviso ciò che colpisce maggiormente nella lettura degli aforismi è la capacità di saper giocare con le parole per avvicinare (se stessa come colui che legge) al senso delle "cose della vita". Il saper cogliere le cause prime e svelare le verità nascoste. È impossibile rimanere indifferenti alle sue osservazioni. Siano esse tristi o ironiche. In effetti, come detto più sopra, una vena di ironia anima gran parte dei suoi aforismi, bilanciando la tragica verità che molto spesso mettono in luce.

Non si può dimenticare poi, il fatto che sia stata una tra le pochissime voci femminili che hanno saputo affermarsi nel mondo della scrittura breve, sapendo, con la sua irrefrenabile creatività, rendere omaggio al genere.

In conclusione, si può dire quindi che la scrittura aforistica abbia trovato in Alda Merini una eccellente rappresentante e che a lei vada il merito di aver trasmesso la magia di questo genere:"Gli aforismi sono gli incantesimi della notte"(p.60).

BIBLIOGRAFIA

Anselmi, G.M., Fenocchio, G., *Tempi e immagini della letteratura- il Novecento*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2007, pp. 927-956.

Barthes, R., *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 103-107.

Casadei, A., Santagata, M., *Manuale di letteratura contemporanea italiana*, Milano, Mondolibri, 2007, pp.423-429.

Casiraghy, A., *Quando- Novantanove aforismi quieti ed inquieti*, Ro Ferrarese (Fe), Book Editore, 2011.

Merini, A., a cura di Veroli, L., *reato di vita- autobiografia e poesia*, Milano, La vita felice, 1994.

Merini, A., *Fiore di poesia 1951-1997*, a cura di M. Corti, Torino, Einaudi, 1998.

Merini, A., *Favole Orazioni Salmi*, Cremona, la Libraria, 1998.

Merini, A., *aforismi e magie*, Milano, BUR Rizzoli, 2009.

Merini, A., *L'altra verità- Diario di una diversa*, Milano, BUR Rizzoli, 2010.

Merini, A., a cura di Corti, M., *Vuoto d'amore*, Milano, Mondolibri, 2011.

Merini, A., a cura di Gagliardo C. e Spaini G., *La pazza della porta accanto*, Milano, Bompiani, 2011.

Merini, A.,a cura di Gamba, D., *folle,folle, folle di amore per te- poesie per giovani innamorati*, Milano, Salani Editore, 2012.

Ruozzi, G., a cura di, *Scrittori italiani di aforismi- vol.1*, Milano, Mondadori, 1994, pp. XV-XXXII.

Ruozzi, G., a cura di, *Scrittori italiani di aforismi- vol.2*, Milano, Mondadori,1996, pp. XVII-XXXVII, pp.1507-1516.

WEBGRAFIA

http://www.aforismario.it/scrittura-aforistica.htm

http://aforisticamente.com/tag/alda-merini/

http://www.larengodelviaggiatore.info/2006/12/fare-i-conti-con-le-parole-riflessioni-sulla-scrittura-aforistica/

http://atlantemedicina.wordpress.com/aforismi-in-medicina/

http://aforismi.meglio.it/aforismi-di.htm?n=Ippocrate+di+Coo&pag=3

# LA TRADUCCIÓN COMO ACTO DE VISIBILIZACIÓN DE LA AUSENCIA LITERARIA: *THE AWAKENING* / *EL DESPERTAR* DE KATE CHOPIN

*Eulalia Piñero Gil*
*Universidad Autónoma de Madrid*

ABSTRACTS
En este ensayo se analiza cómo la primera traducción con edición crítica y notas de la novela *El despertar* (1899) de Kate Chopin en español supone un acto de visibilización de una ausencia en el contexto literario europeo de la literatura de mujeres, al igual que sucedió cuando se volvió a publicar en 1969 en los Estados Unidos. Esta ausencia significativa, ha afectado, sin duda, al diálogo intercultural entre la literatura española y la norteamericana. La nueva traducción feminista y performativa de esta novela canónica representa una apuesta novedosa, puesto que la traductora en su labor de trasvase cultural destaca la importancia del cuerpo de la mujer, la sexualidad, el deseo, la rebeldía y la transformación de la protagonista. Por lo tanto, esta versión otorga visibilidad, autoridad y empoderamiento a la protagonista femenina de la narración en su discurso y pensamiento.

This essay analyzes how the first translation and critical edition of Kate Chopin's *The Awakening* (1899) in Spanish is an act of visibilization of a literary absence in the fin du siècle Spanish literary context as it happened when it was republished in America. This significant absence in the context of the turn of the century women's writing has affected the intercultural literary dialogue between American and Spanish narratives. The new feminist and performative translation of *The Awakening* represents an outstanding contribution to the Kate Chopin's studies as the translator draws attention to the significant presence of the protagonist's body, sexuality, desire, and transgressive behavior in her quest for a holistic transformation. Likewise, the translator of this canonical text gives voice, authority and empowerment to the female character of the novel.

KEYWORDS
Traducción, feminismo, transformance, Kate Chopin, *El Despertar*.
Translation, feminism, transformance, Kate Chopin, *The Awakening*.

## 1. TRADUCIR CON UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO O COMO UNA "TRANSFORMANCE"

La práctica de la traducción con planteamientos ideológicos feministas implica una adscripción identitaria a este paradigma teórico que conforma una forma de pensar y de ver el mundo (Espasa, 2003: 328). Cuando se plantea la posibilidad de traducir una obra literaria que, desde su concepción por parte de la escritora, presenta la historia de una mujer que se rebela contra los planteamientos patriarcales y finiseculares decimonónicos, la empatía emerge y la traductora siente la obligación de verter todas las

implicaciones textuales, culturales, históricas y contextuales de esta realidad. Este es el caso concreto de la novela *The Awakening* (1899) o *El despertar* de la escritora norteamericana Kate Chopin (1850-1904) cuya traducción, notas y edición crítica han corrido a cargo de la autora de este ensayo. Esta versión, que es la primera en España en incluir un prolijo aparato crítico así como una extensa introducción sobre la historia de la recepción del texto y su autora, se centra en poner en práctica un modelo de traducción performativo con perspectiva de género que busca primordialmente evitar el sexismo, repensar el tema de la construcción del poder en el lenguaje y cómo la traducción sirve para cuestionar las asunciones preexistentes sobre la autora y su obra. Asimismo, la traducción puede ser un acto performativo cultural en tanto la traductora tiene que poner de manifiesto la flexibilidad y la creatividad implícitas de novelas como *El despertar*. Así pues, el proceso de verter la novela al español se convierte claramente en una traducción performativa o "transformance" (translation +performance), como la denominan las traductólogas Susan Knutson, Barbara Godard y Kathy Mezei, entre otras, (Flotow, 2011: 8).

Por lo tanto, en esta traducción han primado, entre otras cuestiones, la visibilidad de la traductora feminista, pero al mismo tiempo, la visibilización de todas las estrategias autoriales que conforman el universo chopiniano centrado en la reivindicación de la mujer a nivel individual y social. Del mismo modo, se ha puesto de manifiesto la interpretación de la novela como un texto totalmente pensado y escrito con una visión claramente feminista sobre la situación de la mujer norteamericana de entre siglos. En resumen, he decidido traducir a Kate Chopin por motivos éticos y políticos, puesto que no existían en español traducciones que tuvieran en cuenta las sutilezas y ambigüedades, así como la creatividad textual que plantea *El despertar*[1], además de por sentir una profunda admiración y empatía por la escritora y un compromiso personal por transmitir su legado literario, artístico e ideológico de transformación y cambio de la mujer de fin de siglo. En otro orden de cosas, la familiaridad de la traductora con la

[1] La única traducción en español que existía de *El despertar* era la que publicó la editorial Hiperión en 1986 a cargo de Olivia de Miguel y una revisión posterior de 2011 de la misma traductora en la editorial Alba. En ambos casos, se incluye una breve sinopsis biográfica sobre la autora. A nuestro juicio, tanto una edición crítica del texto como una evaluación sobre la recepción y la contextualización histórica y literaria de esta narración tan señera y controvertida en la narrativa norteamericana y universal eran, a todas luces, necesarias para establecer el necesario diálogo literario transnacional. En este sentido, es necesario señalar que *El despertar* se incardina de lleno en la llamada literatura "adulterina" europea de la segunda mitad del siglo XIX, con novelas tan significativas como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Anna Karenina* de León Tolstoi y *La regenta* de Leopoldo Alas Clarín, entre otras.

obra, la época y el contexto histórico de la escritora norteamericana ha constituido un aspecto esencial en el acercamiento a esta novela. La lectura de todas las biografías sobre Kate Chopin, de sus cartas, ensayos, poemas, relatos y el haber tocado al piano su única pieza musical le han proporcionado un profundo conocimiento que, sin duda, ha facilitado la traducción de *El despertar*, puesto que en muchos casos el texto era trasunto de su vida y poética literaria. Por último, la traductora ha tomado decisiones traductológicas desde planteamientos de género en un proyecto al servicio de la obra chopiniana cuya literatura merece ser leída y escuchada en español en todo su esplendor ideológico y en su poder de transformación. En otras palabras, la tarea de verter el texto y el contexto se ha centrado, por un lado, en investigar y descubrir el funcionamiento ideológico de la novela con una perspectiva feminista y, por otro lado, plantear una transacción cultural de la obra de esta escritora, poniendo de manifiesto el complejo mundo retórico de la ambigüedad, la elipsis, el eufemismo, el simbolismo y los silencios que Chopin utiliza al referirse a ciertos temas muy difíciles de abordar sobre la mujer de su época, como el cuestionamiento del matrimonio y de la maternidad, la insatisfacción sexual de la mujer, el adulterio, la violencia de género, la independencia intelectual y económica de la mujer y el suicidio, entre otros. En resumen, la voz de la traductora se plasma activamente en el proceso traductológico cuando adopta de manera consciente un planteamiento feminista, así como la asunción de que esta novela está escrita con una clara adscripción de género.

## 2. TRADUCIR EL CUERPO DE LA MUJER.

Tradicionalmente, cuando las mujeres escribían sobre su cuerpo se encontraban con la realidad de que ya habían sido representadas en la cultura "de forma estereotípica con imágenes como la de la amante, la de la prostituta, la de la entregada madre asexuada, o la imagen de la virgen sagrada" (Flotow, 1997: 17). Uno de los temas más abordados por parte de las escritoras de finales del siglo XIX y el XX ha sido el cuerpo de la mujer desde la perspectiva de su sexualidad y erotismo. De hecho, la representación del cuerpo de la mujer ha sido un aspecto fundamental de la escritura feminista y el centro temático y formal de la experimentación con el lenguaje que se ha llevado a cabo en este sentido. A pesar de las dificultades que plantea este reto, muchas escritoras han desarrollado un lenguaje propio, han creado neologismos para nombrar las partes del cuerpo de la mujer que tradicionalmente han sido denigradas o simplemente censuradas, al mismo tiempo que creaban una erótica femenina que respondiera a la visión y a la experiencia que la mujer tiene de su propio cuerpo y su

sexualidad. En el caso concreto de *The Awakening* / *El despertar* de Kate Chopin, la traductora de esta novela tenía ante sí un desafío fascinante en tanto en cuanto es la primera novela norteamericana que aborda el cuerpo de la mujer como discurso y metáfora central del texto. Quizás por ello la novela fue inmediatamente censurada y eliminada de forma fulminante de las bibliotecas públicas y de las librerías norteamericanas y relegada al más absoluto olvido hasta que fue reimpresa cincuenta años después de la primera edición, gracias a la decidida intervención de un académico noruego, Per Seyersted, que se quedó fascinado con la obra de esta escritora norteamericana. La decisión de Per Seyersted salvó del olvido y la invisibilidad a una novela que hoy en día ocupa un destacado lugar en el canon de la literatura norteamericana del siglo XIX.

La protagonista del texto, Edna Pontellier, es una joven madre de veintiocho años que vive en Nueva Orleans en un contexto social burgués y con una vida ciertamente cómoda y placentera. Sin embargo, su vida conyugal no es satisfactoria ni tampoco lo es su rutinario entorno social donde a lo más que aspira es a representar el papel de esposa sumisa, de madre asexuada que cría a sus dos hijos y, como mujer de la alta burguesía, a cumplir con sus obligaciones sociales. Como consecuencia de su creciente insatisfacción, Edna Pontellier experimenta una profunda crisis existencial que le genera un deseo imperioso de iniciar una nueva vida, de buscar nuevos escenarios de desarrollo personal y artístico, y de desarrollarse en el plano afectivo, sexual y amoroso con otros hombres. Uno de los descubrimientos más prodigiosos que hace la joven Edna Pontellier a lo largo de su proceso de autoconocimiento, es la conciencia de que tiene un cuerpo sensual que desea explorar. Así pues, experimenta nuevas sensaciones a través de la mirada y del tacto de su propio cuerpo, como si nunca antes lo hubiera visto o tocado. Asimismo, se inicia en la natación en el mar como si de una búsqueda personal se tratara y desea nadar hasta donde ninguna otra mujer hubiera llegado. En otras palabras, Edna explora su cuerpo cuando se encuentra consigo misma, en momentos de intensa intimidad y soledad. A lo largo del proceso de despertar sensorial de su cuerpo se hace patente que Edna tiene impulsos eróticos hacia Robert Lebrun y Alcèe Arobin. En este sentido, Chopin arriesga mucho en *El despertar* al representar sin rodeos el deseo sexual de Edna, un tema tabú a finales del siglo XIX y, por lo tanto, bastante transgresor en un periodo de represión sexual, en especial entre las mujeres de la clase burguesa. La mujer supuestamente no tenía deseos sexuales ni podía demostrar que se sentía atraída por el placer erótico. La sexualidad tenía meramente una finalidad

reproductora y, a pesar de que Nueva Orleans era una ciudad abierta y cosmopolita, las mujeres blancas no podían verbalizar ni manifestar sus deseos sexuales. Es curioso porque en el caso de las mujeres negras o mulatas sí se les presuponía una vida sexual dado que su origen racial tenía algo de inmoral. Es decir, se asociaba la sexualidad a la raza y aquellas que no eran blancas parece ser que tenían una predisposición natural hacia los placeres de la carne, pero en el contexto de una sociedad racista eran consideradas inmorales e impuras. Así pues, la manifestación abierta de apetencias sexuales no era una actitud propia de una mujer blanca respetable que tenía una serie de obligaciones como la de mostrar pureza, domesticidad, pasividad y obediencia a los códigos morales de la época. Por lo tanto, el despertar sexual de Edna era a todas luces inmoral, escandaloso y transgresor en el contexto social y finisecular norteamericano.

En la traducción de *The Awakening* al español, la traductora tiene que tener en cuenta que Edna es un ser eminentemente sensual que experimenta una profunda transformación a través de la experiencia sensorial de su cuerpo. Es decir, la traducción tiene que reflejar necesariamente cómo durante toda la narración la protagonista se desarrolla de forma holística, tanto corporal como espiritualmente, en su contacto con el mar, la comida, la música, la pintura, el vestuario, los espacios naturales y con sus dos amantes, de forma que todo ello constituye el despertar de su ser de forma holística.

La autora de la novela, Kate Chopin, utiliza un lenguaje en muchos casos ambiguo para referirse a los deseos sexuales de Edna Pontellier, como es el caso de la escena en la que Edna Pontellier fantasea con compartir con Robert su despertar a la auténtica sexualidad fuera de las limitaciones religiosas y de los convencionalismos. Pero, a pesar de su desbocada pasión, se encontrará con la incomprensión de Robert que va por la senda de lo establecido por la sociedad y le plantea una relación eminentemente tradicional basada en el matrimonio. Edna, muy a su pesar, se da cuenta de que su amado no discurre por su camino, que no ha despertado como ella a una nueva sensualidad y sexualidad. De hecho, su propio despertar espiritual, como demuestra su comportamiento, está inextricablemente unido a su sensualidad. Así pues, Robert no está a la altura de sus expectativas ni de sus deseos porque no ha experimentado el despertar de Edna y, por tanto, el regalo que ella le ofrece, su auténtico renacer, no lo puede asimilar, sencillamente porque no está preparado para ello:

> She could picture at that moment no greater bliss on earth than possession of the beloved one. His expression of love had already given him to her in part. When she thought that he was there at hand, waiting for her, she grew numb with the intoxication of expectancy. It was so late; he would be asleep perhaps. She would awaken him with a kiss. She hoped he would be asleep that she might arouse him with caresses. (172)

> Podía imaginarse que no existía mayor bendición en la tierra que la de poseer al amado. Al manifestarle su amor, Robert ya le había hecho entrega en parte de esa bendición. Cuando pensaba que lo tenía ahí, al alcance de la mano, esperándola, sentía que se le paralizaba el cuerpo con la ilusión de la espera. Era muy tarde y quizás se habría quedado dormido. Lo despertaría con un beso. Esperaba que estuviese dormido para poder despertar su deseo con caricias. (284)

La clave de la escena está en el verbo “to arouse” que en inglés tiene las acepciones de despertar el interés, suscitar, levantar, pero también excitar sexualmente. Desde el punto de vista etimológico, a finales del siglo XIX ya se empezó a utilizar esta palabra con las connotaciones sexuales que se perciben en el texto. En esta traducción se utiliza la etimología de “to arouse” y en el contexto donde se inscribe para visibilizar, tal y como hace Chopin el uso ambiguo de la palabra y la apropiación que hace la escritora en las circunstancias de intimidad aludidas. Así pues, no cabe duda de que Kate Chopin describe las fantasías de Edna Pontellier sobre un encuentro sexual con su amado Robert Lebrun. Ella desea despertarlo con un beso, pero al mismo tiempo le ofrece su propio despertar sensual y sexual como una suerte de agasajo. La labor de la traductora en este caso es traducir el verbo “to arouse” de tal forma que se mantenga la ambigüedad original, pero al mismo tiempo, que se sugiera el deseo sexual de la protagonista y su clara iniciativa con respecto a su amado. En otras palabras, Edna muestra sin ambages sus apetencias sexuales y responde de forma activa a las llamadas de su cuerpo, a pesar de que es una mujer casada. De este modo, Kate Chopin en la caracterización de la protagonista le otorga la iniciativa, el poder y el control sobre sus deseos y la capacidad de actuar por ella misma. Esta forma de abordar la sexualidad femenina a finales del siglo XIX era ciertamente novedosa, transgresora y muy asertiva.

La escritora Kate Chopin también muestra a Edna Pontellier entregada a la pasión con otro hombre, Alcée Arobin, quien corteja a la dama sureña en ausencia de Robert Lebrun. La cortesía y la sensualidad de la que hace gala Arobin despiertan la pasión sexual en Edna quien, desdichada por la inesperada partida de Robert, se entrega a la convincente seducción del caballero sureño. Hasta en tres ocasiones diferentes, Edna y Alcée se abandonan al juego amoroso que culmina con escenas sexuales

descritas con un lenguaje sugerente y con exquisita delicadeza por Chopin. La apasionada Edna descubre que su cuerpo reacciona ardientemente ante los estímulos de Arobin, quien es hombre de pocas palabras y mucha acción, y finalmente decide, sin ningún tipo de reticencias, escuchar los deseos de su cuerpo:

> Era el primer beso en su vida al que su naturaleza había respondido de verdad. Era una antorcha llameante que encendía el deseo. (244)
> Él no respondió, y continuó acariciándola. No le dio las buenas noches hasta que ella se entregó a la agradable seducción de sus ruegos. (258)
> Era ya tarde cuando él se marchó. La insistencia de Arobin por verla y estar junto a ella se estaba convirtiendo en algo más que en un capricho pasajero. Él había detectado en ella una sensualidad latente y aletargada que se abría como una flor ardiente y delicada cuando él, con su fina intuición, satisfacía las necesidades propias del carácter de Edna. (273)

Así pues, la traductora debe incidir con su labor tanto en verter los encuentros sexuales de Edna con toda la sensualidad que emplea Chopin como en poner de manifiesto el proceso mental de descubrimiento del cuerpo de Edna, de su sensualidad más allá del contexto del matrimonio y de su pugna por iniciar una nueva vida. No se ha buscado una equivalencia meramente lingüística sino que se ha incidido en la ideología, el contexto histórico y en lo que ha escritora dice y no dice a la vez. Se trata pues de una traducción hermenéutica, una traducción en la que se coopera con la creación de un texto nuevo en español que es tan original como el de partida y que, al mismo tiempo, hace hincapié en ese proceso a la luz de la transformación de la mujer en todos los ámbitos sociales de lo público y lo privado que se estaba produciendo en Estados Unidos a finales del siglo XIX.

En el polo opuesto del hedonismo placentero al que Edna se entrega, está todo aquello que le produce dolor, que le provoca sufrimiento. La íntima amiga de Edna, Adèle Ratignolle, le pide que cuando llegue el momento en que la necesite acuda a su lado a asistirla. La necesidad a que se refiere es su parto, pero la palabra no se menciona en la narración. De hecho, se utilizan todo tipo de eufemismos, como que Adèle se siente enferma, no se encuentra bien o está indispuesta para evitar mencionar la palabra clave en esta circunstancia. En este sentido, hay que señalar que por el texto es difícil imaginar que se trata del proceso del embarazo y de los dolores del parto hasta que la narradora habla de "una nueva vida". La escena se convierte en una experiencia muy desagradable para Edna quien experimenta un *dèjá vu* y revive con horror el doloroso trance de sus dos partos:

> Edna empezó a sentirse incómoda. La embargaba una difusa sensación de miedo. Sus propias experiencias parecían lejanas, irreales y no las recordaba del todo. Apenas las podía rememorar entre el éxtasis de dolor, el fuerte olor a cloroformo, el aletargamiento que amortiguaba la sensación y, al despertar, el encuentro con una nueva vida pequeñita a la que ella había dado su ser y que se sumaba a la incontable multitud de almas que iban y venían.
> Empezó a desear no haber venido; su presencia no era necesaria. Podía haberse inventado un pretexto para quedarse el margen, para irse. Pero Edna no se marchó. Presenció la escena de la tortura con desesperado dolor interior, con el deseo claro y directo de sublevarse en contra de los métodos de la Naturaleza. (281-282)

La narración del parto se describe desde el punto de vista de la protagonista de ese momento que es Adèle: el sufrimiento físico, el dolor, la angustia y el miedo ante el alumbramiento. Es decir, hay un interés narrativo en el proceso y no en el resultado. De hecho, en ningún momento la narradora informa al lector de que Adéle haya dado a luz, sino que hay un énfasis consciente en la angustia, en el trauma del parto y en la desagradable vivencia que su amiga Edna Pontellier tiene del proceso. Así pues, queda bastante claro que en cualquier otro contexto literario el proceso del alumbramiento quedaría subsumido o ignorado por la llegada al mundo de una nueva vida. Sin embargo, en *El despertar* la narradora se centra en la madre en el proceso previo al nacimiento, más que en la nueva vida que, como dice el texto, pasa a ser una más "que se sumaba a la incontable multitud de almas que iban y venían" (281). Esta perspectiva es ciertamente socavadora porque el que tradicionalmente ha sido el protagonista del parto, el neonato, pasa a ser parte de la audiencia asistente al parto sin siquiera haberse producido el nacimiento. En este sentido, hay que señalar que Edna se convierte en co-partícipe del parto al revivir el momento con dolor psíquico: "presenció la escena de la tortura con desesperado dolor interior, con el deseo claro y directo de sublevarse en contra de los métodos de la Naturaleza" (282). Hay que señalar la mayúscula que emplea la escritora para nombrar a la naturaleza que, de alguna manera, somete a la mujer a un terrible sufrimiento. La agonía, la insumisión y la crítica que implican estas palabras enlazan claramente con el alegato anti determinista que tiene Edna. Es decir, de alguna forma, hay una resistencia hacia el discurso de las corrientes naturalistas y darwinianas que, desde luego, sometían a la mujer desde sus asunciones ideológicas deterministas a la esclavitud biológica de la maternidad sin hacer ninguna

otra consideración sobre su libertad de elección ante este hecho o simplemente sobre la posibilidad de no ser madre.

Una de las múltiples reflexiones fundamentales que se desarrollan en *El despertar,* a través del personaje de Edna, es que la mujer puede controlar su cuerpo, su sexualidad y su maternidad, y por lo tanto, tiene el poder de decidir cuándo, cómo y dónde llevar a cabo sus deseos. Y esta escena, desde luego, dramatiza de forma clara y abierta el alumbramiento como un proceso fundamentalmente traumático para la mujer. Una vez más, es el cuerpo de la mujer en el que se centra el proceso y no el resultado. De esta forma, Chopin focaliza el discurso en la perspectiva de la mujer y no en la progenie y sitúa la experiencia del parto en el cuerpo de la mujer, en el centro de su discurso vivencial y no en la percepción que del mismo tiene la sociedad.

En la tarea de la traducción del episodio hay que evitar mencionar la palabra parto por más que la traductora sienta la tentación de mencionarla en aras de informar al lector de lo que sucede. Si la escritora en ningún momento ha mencionado la palabra es precisamente porque pone el énfasis en el proceso y no en el resultado. Es decir, lo que le interesa a la escritora es acercarse al dolor físico y a las implicaciones psicológicas del acto de parir y no en el aspecto social de la celebración de la llegada de una nueva vida. Tal y como pone de manifiesto la reflexión de Edna, el dolor y la angustia son las sensaciones que le evocan ese momento y no el resultado. Por lo tanto, la tarea de la traductora será la de poner de manifiesto la parte sensorial y perceptiva del proceso del parto desde las vivencias de las dos mujeres ante el hecho de la maternidad.

## 3. TRADUCIR LA IDEOLOGÍA FEMINISTA

Kate Chopin no necesitaba hacer declaraciones feministas ni en el ámbito privado ni en el público para significarse ideológicamente sobre la situación de la mujer norteamericana. Su compromiso reivindicativo con la independencia y la adquisición de poder de la mujer de su época está claramente incardinado en su obra creativa. Sin duda, su ideario feminista es su prolijo universo literario, y éste muestra con diáfana claridad hasta donde llegaban sus poderosas convicciones. Una vez más uno de los actos de rebeldía más significativos de Edna Pontellier en *El despertar* es el que le plantea a su padre, un coronel de caballería de Kentucky, con el que Edna no parece llevarse muy bien. Durante una acalorada discusión, Edna le confiesa que no tiene intención de asistir al enlace matrimonial de su hermana Janet porque una boda es, según ella, "el espectáculo más lamentable del mundo" (220). El coronel, visiblemente contrariado, le pide ayuda a su yerno, Léonce Pontellier, a quien insta para que haga valer su autoridad,

pero una vez más el marido de Edna se muestra indulgente y decide no intervenir. Sin embargo, el padre de la protagonista, ante la actitud pasiva de su yerno, insiste en que la única manera de tratar a una mujer es precisamente con mano dura. Es en ese momento concreto en el que la narradora de la novela en tono irónico comenta que fueron la coerción y la violencia las que llevaron a la esposa del coronel a la tumba:

> "You are too lenient, too lenient by far, Léonce," asserted the colonel. "Authority, coercion are what is needed. Put your foot down good and hard; the only way to manage a wife. Take my word for it."
> The Colonel was perhaps unaware that he had coerced his own wife into her grave. Mr. Pontellier has a vague suspicion of it which he thought it needless to mention at that late day. (125)
> -Eres demasiado indulgente, Léonce; más que demasiado –afirmó el coronel-. Lo que es pertinente en estos casos es la autoridad y la imposición. La única manera de manejar a una esposa es con mano dura. Te lo digo yo.
> El coronel quizás no era consciente de que su violencia había llevado a su mujer a la tumba. El Sr. Pontellier tenía la leve sospecha de que así había sido, pero a esas alturas no consideró oportuno mencionarlo. (227)

No cabe duda de que Edna conocía de primera mano las formas y el trato de su padre a su madre y decide no obedecer más las órdenes de un padre autoritario, patriarcal y a todas luces violento. Edna ya no cree ni en bodas, ni en ceremonias convencionales que, de alguna forma, legitiman ciertos comportamientos de la institución a todas luces vejatorios para las mujeres. Es quizás por eso que ni siquiera quiere participar en un acto social que, en muchos casos, legaliza el sometimiento de la mujer a un contrato que promueve unas relaciones injustas y, en algunos casos, hasta violentas. En cuanto a la traducción se ha optado por emplear la palabra "violencia" como mejor opción del vocablo inglés "coerce" que significa coaccionar, compeler, violentar o intimidar. No cabe duda de que el coronel en su violento discurso, ciertamente ilustrativo y visual, utiliza una demoledora imagen: "Put your foot down good and hard" (125), "La única manera de manejar a una esposa es con mano dura. Te lo digo yo" (227), para someter a la mujer, en este caso a su esposa y a su hija Edna por igual[2]. En otras palabras, la violencia física es el mejor recurso, según el coronel, para

[2] La biógrafa de Kate Chopin, Emily Toth, ha señalado que el suegro de Kate Chopin, el doctor Victor Jean Baptiste Chopin, era un hombre violento y autoritario que maltrataba a su mujer. Este comportamiento fue presenciado muy de cerca por el marido de la escritora, Oscar Chopin, que aborrecía la violencia de género y que se vio profundamente afectado por estas terribles vivencias familiares. De hecho, ayudó a su madre a huir del maltratador y él mismo abandonó el hogar familiar para vivir con unos parientes cuando ya no pudo soportar más la situación. Es probable que la escritora se inspirara en el Dr. Chopin para la recreación literaria del padre de Edna Pontellier y de otros protagonistas igualmente

silenciar, anular y humillarlas sin posibilidad de discusión o de otro medio de negociación. La palabra "violencia" refleja, sin duda, toda la carga física e ideológica del discurso patriarcal e intimidatorio del *pater familias* que pretende aleccionar a su yerno para que siga con esta infame tradición familiar.

Otro aspecto muy importante en la traducción ha sido el tratamiento entre los personajes. La tendencia en la traducción de este tipo de textos decimonónicos o finiseculares es la de utilizar en todos los casos el tratamiento de usted cuando se traduce al español. Sin embargo, en esta versión se ha hecho hincapié en la intimidad, empatía y complicidad que muestra la autora entre Edna Pontellier y su amado Robert Lebrun. Por lo tanto, se ha considerado que el tratamiento de tú entre ellos era mucho más descriptivo de la cercanía y de su compromiso como enamorados, a pesar de que finalmente, Edna se sienta defraudada por su amado. Hay muchas escenas en la novela que nos muestran a la pareja compartiendo baños en el mar, conciertos, paseos, conversaciones, tertulias, excursiones, miradas y todo tipo de actitudes cariñosas que ponen de manifiesto la intensidad de su relación amorosa frente a las numerosas relaciones que mantiene Edna en las que se ha conservado el usted como signo de respeto y como trato habitual entre personas sin cercanía afectiva.

Por último, cabe destacar que la experiencia de traducir y de ofrecer una edición crítica de *El despertar* ha puesto de manifiesto de forma meridianamente clara que todo estudio sobre una obra literaria extranjera debería ir acompañada, si es posible, de su traducción. Esta asunción se debería entender de forma ideal, ya que quizás en la práctica es un tanto complicado. Sin embargo, el conocimiento que emerge de la obra cuando se traduce, no se adquiere de ninguna otra manera. Pero, además, la traducción con perspectiva de género se convierte en un permanente descubrimiento literario, en una fuente inagotable de luz y conocimiento sobre la misma obra. Cuando la novela se escucha, se lee y se interpreta desde la propia lengua se produce una suerte de transformación, una comprensión completa y crítica del mismo, a pesar de que siempre nos encontremos con el impedimento real de que se puede traducir el sentido, pero no la forma ni los signos, ni la misma relación entre significante y significado, como hemos intentado demostrar con los ejemplos analizados. Cabe constatar del mismo modo que la traducción desde una perspectiva de género, ha concitado en este caso concreto, una

---

violentos que abundan en sus narraciones como el terrible y brutal propietario de una plantación sureña, Armand Aubigny, en el conmovedor relato "El bebé de Desirée". Emily Toth, *Unveiling Kate Chopin*, Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 62-66.

suerte de diálogo creativo con el texto, la autora y su época. Las intervenciones de la traductora han intentado resolver todas o casi todas las cuestiones relativas al género que planteaba el texto original, intentando en todo momento compensar y equilibrar todos aquellos aspectos en los que había que dar visibilidad, autoridad y empoderamiento tanto a la narradora de la novela como a la protagonista en su discurso y pensamiento. Con todo, quizás, lo más significativo de esta experiencia traductológica y crítica para la historia de la recepción de *El despertar* haya sido enmendar definitivamente una inexplicable ausencia en el contexto literario español y situar esta magnífica novela en el ámbito de la narrativa hispana decimonónica y contemporánea para que se pueda establecer el necesario diálogo entre los distintos discursos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

Arrojo, Rosemary, "Fidelity and the Gendered Translation", *TTR. Traduction, Terminologie, Rédaction* 7.2 (1994), pp. 147-63.

Bassnett, Susan, "Writing in No Man's Land: Questions of Gender and Translation", *Ilha do Desterro* 28 (1992), pp. 63-73.

Chopin, Kate, *El despertar,* Madrid, Cátedra, 2012.

___________, *The Awakening*, Harmondsworth, Penguin Editions, 1985.

Espasa, Eva, "A Gendered Voice in Translation: Translating *like* a Feminist", Santaemilia*,* José, ed., *Género, lenguaje y traducción*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 328-335.

Flotow, Luise von, *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, Manchester, St. Jerome, 1997.

Flotow, Luise von, ed., *Translating Women: Gender and Translation in the 21st Century*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2011.

Piñero Gil, Eulalia, "Traducción, introducción y edición crítica de *El Despertar* de Kate Chopin", Madrid, Cátedra, 2012, pp. 4-123.

Santaemilia*,* José, ed., *Género, lenguaje y traducción*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003.

Seyersted, Per, *Kate Chopin: A Critical Biography*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969.

Simon, Sherry, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London, Routledge, 1996.

Spivak, Gayatri, “The Politics of Translation”, *Outside in the Teaching Machine*. New York and London: Routledge, 1993.

Toth, Emily, *Unveiling Kate Chopin*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999, pp. 62-66.

Villanueva Jordán, Iván, “El feminismo y la deconstrucción en la traducción”, *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas* 13 (2010), pp. 85-94. (Lima, Perú). B001HPW5SM

**EDITH WHARTON Y EL MUNDO SOCIAL DE LA MUJER AMERICANA**
***DO NEW YORK... THE FIRST HAND ACCOUNT IS PRECIOUS***

*María del Rosario Piqueras Fraile*
*Universidad Autónoma de Madrid*

ABSTRACTS
Hay escritoras, como Edith Wharton, que se afanan en recordar y proyectar la figura de la mujer de ese momento. Su trayectoria estuvo marcada por el afán de mostrar el sentimiento de confinamiento social y sexual de sus personajes protagonistas, siempre rodeadas de ciertas circunstancias sociales que las dirigen en el camino a seguir para convertirse en mujeres "femeninas". Nuestra intención es mostrar cómo esta autora norteamericana a través de la ironía, consiguió que sus escritos de ficción fueran verídicos, casi ensayos sobre los usos y convencionalismos de una gran parte de la sociedad americana de la época, escritos, que por otro lado, gozan de gran hondura psicológica en el retrato de sus personajes, en especial en situaciones en las que la buena compostura indicaba que debían quedar silenciados, casi ausentes, y que gracias a la destreza literaria de Edith Wharton, abren sus mentes a los lectores.

There are writers, as Edith Wharton, who strive to remember and project the figure of the woman at the time. Edith Wharton's career was marked by a desire to show a sense of social and sexual confinement of her protagonists who are always surrounded by certain social circumstances that lead them on the path to become "feminine" women. Our intention is to show how this American author through irony, suceeded in making her fictional writings seem true, almost essays on the uses and conventions of a large part of the American society at the time, depicting a great psychological portrayal of her characters, particularly in situations where good composure indicated that they should be silenced, almost absent, and thanks to Edith Wharton's literary skills, open their minds to readers.

KEYWORDS
Mujer, confinamiento social, convencionalismo, ironía, ausentes.
Woman, social confinement, convencionalism, irony, absent

I.

La cita bajo el título de este ensayo "Dedícate a Nueva York...la experiencia propia es lo más precioso", son palabras de Henry James dirigidas a su amiga y discípula Edith Wharton tras leer sus primeros libros. De este modo, Edith Wharton reflejó en sus novelas lo que conocía de primera mano: el ambiente y sociedad de la Nueva York de finales del siglo XIX y principios del XX. Un mundo que, pese a su pátina de superficialidad y férreos códigos de conducta, aglutinaba un interesante espectro de comportamientos humanos que la escritora norteamericana supo describir perfectamente en sus novelas.

Nueva York a principios del siglo XX comenzaba a construir la posición que en pocos años la convertiría en la capital del mundo. Ya en 1835 se había convertido en la ciudad más poblada de Estados Unidos. Poco a poco iría dotándose de un singular poder económico dando lugar a dinastías familiares dueñas de inmensas fortunas. Estos personajes van a ser los protagonistas de las novelas de Edith Wharton, personas que han hecho del dinero una forma de vida.

Y así es, Wharton retrata en sus novelas un tiempo inestable en el que las viejas familias norteamericanas se entregaron a defender su estilo de vida frente a los nuevos ricos surgidos a principios de siglo. Además, sus personajes femeninos son inteligentes y no se resignan a una vida tradicional, terminando de este modo siendo devoradas por la sociedad. Ella misma había formado parte de este mundo, y decidió salir de él y cuestionarlo.

En efecto, Edith Wharton, al igual que Kate Chopin y otras escritoras de tema "femenino" de su época, defendió siempre en su narrativa la fidelidad a los principios personales y no a los códigos sociales. En este trabajo nos vamos a centrar en el personaje femenino de Lily Barton de la novela *The House of Mirth (La casa de la Alegría).* Este personaje en su búsqueda de la felicidad se encuentra siempre atrapada en sí misma pues se mueve en todo momento entre seguir sus propios impulsos y seguir el cánon establecido para la mujer de la época lo que la lleva a una infelicidad total que la conduce al suicidio.

La novela narra la historia de una mujer soltera, Lily, quien debe elegir entre hacerle caso a su corazón y disfrutar del amor verdadero que le ofrece un prestigioso abogado de Nueva York y el encontrar un marido solvente que le permita saldar sus deudas de juego. Lyly Bart está enamorada de Lawrence Selden, pero rechaza el amor de éste con tal de ajustarse a las crecientes exigencias de la clase a la que pertenece. Al enfrentarse al rechazo de sus amigos de la alta sociedad y a los embates de la pobreza, ella toma la decisión de suicidarse. Por otro lado Lawrence Selden, enamorado de ella, nunca logra confesar a ésta su amor secreto hasta el final, justamente a la muerte de Lily.

El interés de estudiar obras como *The House of Mirth* es doble. Por una parte, nos ayuda a profundizar en la articulación de los argumentos feministas en el ámbito norteamericano y, por otra parte, nos conduce a imaginar las posibilidades de despliegue hacia el futuro que tienen la teoría y movimiento feminista. De este modo, *The House of Mirth*, novela escrita por Edith Wharton en 1905, refleja el pensamiento feminista de la autora. Su protagonista, Lily, que vive en la élite neoyorkina, no puede desarrollarse

como mujer independiente. El sistema social impide que su sueño se haga realidad pues una mujer soltera no puede permanecer en ese estado si quiere mantener un buen nivel social en la ciudad de Nueva York del siglo XIX. Lily no puede mantenerse a sí misma económicamente, según la alta sociedad de Nueva York, pero, además, ella no tiene intención de hacerlo pues no podría, como mujer trabajadora, llevar una vida de alto standing. La novela es una obra poblada de personajes pertenecientes al cerrado y artificioso mundo social en el que la misma autora había nacido, mundo sobre el que, de forma sutil, ironiza. Pero antes de analizar esta obra, debemos detenernos en otros aspectos que atañen a la mujer escritora y que, sin duda, tiene relación con el tema que nos ocupa en cuanto al confinamiento de la mujer.

II.

Históricamente se ha asociado a la mujer más con la novela que con otro género literario. Aunque con el establecimiento de la clase media, muchas mujeres desde finales del siglo XVIII empezaron a disfrutar de un tiempo de ocio que aprovecharon para leer o para escribir. La forma o género epistolar fue algo que la mujer empleó para expresar sus ideas, como es el caso de Madame de Sévigné antes de dar paso a la novela.

Pero, cabría preguntarse:¿Por qué la novela? Éstos podrían ser algunos de los motivos:

En primer lugar, la mujer podía escribir novelas en la intimidad de su hogar y a diferencia del género teatral, no había necesidad de una implicación en la vida pública. Las representaciones teatrales eran temidas como medio de subversión al que todo el público tenía más acceso

En segundo lugar, existía una creencia generalizada de que la novela exigía un menor rigor intelectual que otras formas de escritura. La mujer crea un mundo de mujeres con sus novelas pero, al mismo tiempo, rechaza ese mundo en el momento de convertirse en novelista *taking up the pen.* Además, este género literario era considerado de escaso valor pues no solamente era más fácil de escribir que la poesía sino también más fácil de leer. De esta manera, Emily Dickinson se quejó de la escasez de mujeres poetas y señaló el reconocimiento de que la poesía no era un género apropiado para la mujer:

They shut me up in Prose
As when a little Girl
They put me in the closet
Because they liked me "still".

Dickinson fue poeta en una sociedad gobernada por un sistema patriarcal y con este poema, "They shut me up in Prose" (1862) crea una analogía al querer expresar su voz en poesía en un mundo masculino, donde se pretende guiar a la mujer en su comportamiento, y la situación de una niña que es castigada y encerrada. En ambos casos se espera obediencia. La prosa, para ella, era una especie de "confinamiento". Emily Dickinson rehúsa callar y se rebela contra la imagen de mujer pasiva y sumisa, *still,* como era de esperar en una mujer de su época.

Si ser mujer ha sido, y es aún, en algunas culturas, sinónimo de persona de segunda categoría, es obvio que el camino de las mujeres escritoras no ha sido de rosas, precisamente. El interés por la mujer americana del siglo XIX así se manifiesta no sólo a través de estudios históricos, sino también a través de novelas. Indudablemente, el novelista siempre se ha diferenciado del historiador en su mezcla de ficción e historia. La literatura no es historia, pero las novelas históricas, cuya ambición principal es ilustrar un periodo histórico, han difundido numerosas imágenes y estereotipos sobre la mujer de tal manera, que su concepción ha bebido directamente de estas fuentes. Aún así, a diferencia de lo que ocurre con las investigaciones históricas, las obras de ficción permiten reconstruir los hechos y sus protagonistas a partir de unos pocos aspectos emotivos.

Unos meses antes de su muerte a la edad de 75 años, Edith Wharton se lamentaba de no ser cuarenta años más joven; y no era precisamente por la pérdida de juventud sino que todavía quería sentir más experiencias en su vida. Las novelas de Edith Wharton, y más concretamente sus personajes femeninos, se centran en ese aislamiento socialmente hablando, mundo que Edith Whaton hubiera deseado ver transgredido antes de su muerte.

Gretchen Bloom hace un sugestivo e interesante análisis en "Where are the Men?" (2006) donde reflexiona en el hecho de la necesidad que tanto el hombre como la mujer tienen de trabajar juntos para lograr una igualdad de género. Se basa para este artículo en la presencia en uno de sus seminarios de algunos hombres feministas que proclamaron su deseo de cambio pues el hombre también se encuentra atrapado en un determinado cliché. Además, no se ha reconocido, como indica la crítica feminista, la labor de muchas mujeres en relación con la producción literaria de los hombres. En pocas palabras, muchas veces la dedicatoria "a mi mujer sin la cual no habría podido escribir este libro", es lo más que la mujer literata podía esperar de su fructífera labor en

la producción literaria de su marido.

Vemos, pues, que la mujer ha estado sometida a un sistema de patriarcado que la ha colocado en una posición de subordinación y silencio y de este modo fue marginada. Son muchas las autoras que han culpado a la mujer que, con su sumisión y silencio, ha contribuido a perpetuarlo. Una de ellas fue Mary Wollstonecraft. Esta autora en *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), hace un estudio de denuncia sobre la situación de la mujer en el siglo XVIII, y así pretende demostrar que la concepción de la sociedad dieciochesca es un producto de la ideología patriarcal que ha creado un tipo de sociedad, en la que la supremacía varonil detenta el poder y la cultura. Mary Wollstonecraft ha sido llamada la madre del feminismo. Su obra es todo un clásico para entender la historia del feminismo pues argumentó que a través de la educación vendría la emancipación.

La mujer en el siglo XIX estaba, pues, inmersa en un mundo masculino. La mujer modélica era *"The Valiant Woman of the Bible, in whom the heart of her husband rejoiced and whose price was above rubies"* (Welter:41)

En cuestiones teóricas cabe destacar que *The Awakening* de Kate Chopin de 1899 se convirtió en uno de los primeros e importantes textos literarios feministas. En esta primera fase de crítica literaria feminista la crítica se centró en el estereotipo de la mujer en literatura como ángel o como monstruo, en el abuso literario de la mujer en la literatura clásica y popular masculina y en la exclusión de la mujer en la historia de la literatura.

Se llamó *The femenine Phase* desde la década de 1840 cuando las mujeres escribían bajo pseudónimos masculinos, como George Elliot, hasta 1880. Una segunda fase se centra en el descubrimiento de que las escritoras sí tuvieron una literatura propia pero cuya coherencia temática e histórica así como su importancia artística había sido oscurecida por unos valores patriarcales que dominaban la cultura. Fue una fase de protesta y defensa de los derechos y valores de la mujer incluida una demanda de autonomía e independencia. Esta etapa, llamada *The Feminist Phase,* abarca desde 1880 hasta 1920. La última fase es de autodescubrimiento, una búsqueda de identidad: *The Female Phase* desde 1920 hacia adelante. No sólo se pedía un reconocimiento sino una revisión de unos supuestos teóricos acerca de la literatura basados completamente en la experiencia literaria masculina.

A pesar de todo lo dicho, no obstante, crear una tradición no era fácil. Si la mujer escribía sobre la mujer, corría el riesgo de que su libro fuera catalogado como uno

de mujeres. Así, la mujer escritora, a la hora de escribir, se veía inmersa en un conflicto entre lo que se entendía tradicionalmente por mujer y la función subversiva de la imaginación. Sandra Gilbert y Susan Gurbar van más lejos con el que debe ser uno de las más memorables interrogantes de la crítica literaria feminista: *Is a pen a metaphorical penis?* Gilbert y Gubar creen que la escritora se encuentra comprometida entre un acto complejo de aparente conformidad a unas ciertas normas literarias patriarcales y una crítica de esos estándars; es la figura de la *Madwoman*.[1] En su obra Gilbert y Gurbar examinan la literatura victoriana desde un punto de vista feminista. Por poner un ejemplo, para las autoras de *The Madwoman on the Attic* esa locura de la esposa de Rochester, Bertha, en *Jane Eyre* se convierte en metáfora de una rabia y una sublevación contenida.

Y, efectivamente, muchas novelas escritas por mujeres en el siglo XIX y XX tienen configuraciones metafóricas comunes en torno a espacios, especialmente la habitación, la casa, la tierra y el mar. Más concretamente, la oposición casa/mar es característico de mucha ficción femenina y Edith Wharton no escapó a este principio. La habitación se utiliza a menudo como metáfora del confinamiento físico y psicológico al que se ven sometidas las mujeres.[2]

Posiblemente no exista una literatura femenina, pero sí podemos analizar la gran novela de Edith Wharton que fue *The House of Mirth* como una novela de crítica femenina.

III.

Numerosos críticos han reconocido la fuerza moral de esta novela situándola en la tradición de sátira social y novela de costumbres. Su gran personaje femenino ha sido estudiado desde muchas perspectivas; bien se la ha considerado una mujer rebelde e independiente, pues fuma, bebe y juega; e incluso se la ve en sitios públicos en compañía de hombres casados; pero también se la ha considerado como víctima de una sociedad corrupta, una heroína trágica. Un personaje que representa las limitaciones que tenía la mujer en una sociedad patriarcal como era la del siglo XIX y principios del XX

En *La casa de la alegría* de Edith Wharton se describe la refinada vida de fines de semana en mansiones campestres y temporadas en la Costa Azul, que la misma

---

[1] En *The Madwoman on the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth Century Literary Imagination* (1979), las dos autoras citadas, jugaron con el lenguaje al hablar de dicha relación: History es his/tory=his story. De este modo, se empezó a hablar de her story.

[2] Véase el triste final de Lyly Barton en *The House of Mirth* en una lúgubre habitación donde buscó una muerte solitaria.

autora conocía de primera mano, pero también muestra el lado oscuro de esa vida salpicada por el interés, la envidia y la falsedad. Lyly Bart desea por todos los medios asegurarse un sitio en el círculo aristocrático en que se mueve a través de una buena boda. Sus escasos ingresos no le permiten grandes extravagancias y ha contraído deudas. Confía en su belleza para conseguir un marido rico. No concibe otra manera de vivir. Para muchos críticos Lily Barton es cómoda y débil y sin la voluntad necesaria para trazarse un camino y seguirlo sin titubear. Su personalidad es fruto de una educación que le indicó como único objetivo en la vida el mundo aristocrático. Es lo único que conoce y así no puede prescindir de él. Aquí reside la tragedia de esta mujer ya solterona para la época, 30 años, sin fortuna propia, lo que era un desastre para permanecer en este círculo aristocrático. Pertenece a la alta sociedad debido a la posición social de su familia antes de que su padre perdiera su fortuna.

Frances L.Restuccia (1987) en "The name of Lyly: Edith Wharton's feminism" analiza, por ejemplo, cómo se puede catalogar esta novela como una novela feminista. La mujer en la novela es aparentemente privilegiada pero, en realidad, era forzada a sobrevivir. Cuando la pobreza o penuria o la degradación personal y moral sobrevienen, una mujer como Lyly Bart no tiene otra opción que casarse para ganar el estatus que le corresponde. Se la trata como un objeto decorativo más que como un ser humano. Ya en la primera escena entre ella y Lawrence Selden éste le pregunta: ¿"No es el matrimonio tu vocación? Y Lily responde con un suspiro: "Supongo que sí ¿qué otra cosa puedo hacer? Aquí reside la verdadera tragedia de este personaje.

Lily Bart es una mujer joven y bella de la alta sociedad neoyorquina a finales del siglo diecinueve. Pero le falta casi todo para pertenecer de verdad al círculo de los grandes y los poderosos: es huérfana y vive de la pequeña asignación de su tía, no tiene profesión, no tiene rentas y no tiene marido. Contrae deudas de juego y es acusada de inmoralidades de las que no es culpable. Ella lo sabe, pero sabe también que si tuviera dinero cualquier indiscreción le sería perdonada.

Su casa de la alegría, que nunca existió, se transforma entonces en la triste casa de su tía, luego en un hotel mediano, después en un hotel del extrarradio, por fin en un mísero cuarto de pensión. El final de esta gran novela es desolador, pero no cabía otro. Y, en efecto, Lily ni se imagina cómo sería la casa donde sería feliz. Así es, nunca tiene una casa, ni se siente nunca como en casa, ni tiene una casa familiar a la que volver.

El dilema de Lily es que no conoce otra vida que la continua asistencia a fiestas y veladas elegantes. Las grandes familias de Nueva York rivalizan entre sí para ofrecer

los mejores eventos sociales que a veces pueden durar varios días. El principal problema al que se enfrentan estas damas de la alta sociedad es la elaboración de listas de invitados brillantes. Los nuevos ricos, como el judío Rosedale, sueñan con formar parte de ese mundo. Lily es una pieza más en este juego de intereses.

Y es que la protagonista brilla en las fiestas por su belleza. Su objetivo, no declarado abiertamente, pero sí asumido por la sociedad en la que se mueve, es seducir a un hombre rico y hacerlo su esposo. Pero Lily es una persona dubitativa y pierde sus mejores oportunidades. La presencia del abogado Selden, un hombre mucho más modesto económicamente, pero más sensato, del que está enamorada sin aceptarlo plenamente, le hace vivir en una perpetua indecisión. El problema estriba en que Lily es incapaz tanto de llevar a cabo un matrimonio de conveniencia que le asegure su lugar en esa sociedad, como de abandonarla casándose con Lawrence Selden, un joven abogado que debe trabajar para vivir y que no desea participar del universo social que Lily aprecia como una parte de sí misma.

No obstante, la señorita Bart se desliza por un mundo presuntamente refinado que puede ser muy cruel con quien no sigue ciertas reglas no escritas. Una serie de malentendidos y fatalidades la van a hacer caer en desgracia ante sus antiguos valedores. Lily irá advirtiendo cómo poco a poco las puertas enormes de las mansiones se le van cerrando y a su angustiosa situación económica se une la humillación de las continuas murmuraciones. No es consciente de que el nivel de vida al que está acostumbrada no corresponde al nivel de sus ingresos, una pesadilla recurrente para alguien acostumbrado al lujo.

A modo de conclusión, podemos resumir que Edith Wharton ofrece en *La Casa de la Alegría* un perfecto retrato de la alta sociedad neoyorquina de su tiempo, que conocía tan bien porque había formado parte de ella. Nos hace ver su mezquindad, su frivolidad y su continua preocupación por exhibir su poderío económico, sin asomo de iniciativa cultural o social alguna, más allá de la organización de fiestas en sus inmensas mansiones. Por supuesto la novela supone una feroz crítica de esa sociedad de principios del siglo XX. La protagonista, Lily, se convierte desde el primer momento es una de las principales heroínas literarias, con cuyos desengaños y problemas sintonizamos desde el primer momento, atrapada en la asfixiante necesidad de aparentar y comportarse como es debido, y obligada a pagar por la más pequeña infracción de las reglas no escritas de su ambiente; lo interesante no sucede en el exterior, sino en el interior de Lily Bart. Sus esperanzas, dudas y vivencias para no ser expulsada de la

"casa de la alegría" que representa la sociedad neoyorquina son, por tanto, el eje central de la novela. Y, no hay que olvidar que no consigue desarrollar sus potenciales principalmente por las limitaciones que la sociedad de esa época imponía a la mujer. Las obras de Edith Wharton nos describen relaciones amorosas dentro de un determinado contexto social de la necesidad de la mujer de conseguir un buen matrimonio para consolidar su posición económica y prestigiarse dentro de una comunidad cerrada, la llamada alta sociedad.

Sea lo que sea lo que Edith Wharton compartió con la protagonista de su novela *La Casa de la Alegría,* debido a sus circunstancias sociales, culturales e históricas, ambas figuras femeninas fueron distintas en cuanto a su personalidad y objetivos. Al contrario que Lyly, Edith Wharton fue emocional e intelectualmente independiente; fue una mujer que percibió claramente la elección moral y ética de la vida. Nada más lejos de su mente estaba el perderse en las superficialidades morales de la alta sociedad, y así se hizo camino en el mundo artístico y literario. No debemos olvidar que Edith Wharton nació en el seno de una familia acomodada y, como era costumbre, en las señoritas de clase alta, viajó a Europa en su infancia y adolescencia recibiendo una buena educación.

Algunos críticos han considerado a Edith Wharton como la escritora heredera de las novelas de la inglesa Jean Austen, en cuanto a tono y crítica a la sociedad de su tiempo; Jane Austen centrada en la burguesía de provincias y Wharton en la sociedad aristocrática de Nueva York, sobre todo en el comportamiento moral "adecuado" al sexo de los personajes.

BIBLIOGRAFÍA


Bloom, G., "Where are the Men?" En *Development: Women´s rights and Development*, vol. 49. Nº1 (2006), pp.102-103.

Bronte, Ch., *Jane Eyre,* London, Smith Elder and Company, 1848.

Chopin, K., *The Awakening*. Courier Dover Publications, 1899 (1993)

Dickinson, E., *The Complete Poems of Emily Dickinson,* Thomas H.Johnson ed., Harvard University Press, (1862) 1955.

Gilbert, S., y Gubar, S., *The Madwoman on the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* .New Haven,Yale Nota Bene Press, 2000.

Restuccia, Frances L. "The name of Lyly: Edith Wharton's feminism" en *Contemporary Literature* 28, nº 2, (1987), pp223-38

Welter, B. *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century,* Athens, Ohio, Ohio University Press, 1976.

Wharton, Edith, *The House of Mirth*, New York, St Martin's Press, 1994 (1905)

Wollstonecraft, M., *A Vindication of the Rights of Woman*, London, Paul´s Church Yard,1792.

## LA POLIEDRICA VISIONE DELL'AMORE NELL'ENTROTERRA SARDO: SCRITTRICI DEL MARGHINE

*Damiano Piras*

*UNED*

ABSTRACTS

Nel cuore della Sardegna palpita una terra ricca di storia e di tradizione, affascinante, misteriosa e prospera dal punto di vista letterario: il Marghine. Quest'antica sub-regione della provincia di Nuoro ha dato i natali a talentuose ed eclettiche scrittrici che, seppur con stili, ideali, motivazioni e lingue diverse (italiano e sardo), presentano un punto di contatto: la tematica dell'amore. Con un pizzico di fantasia, oltrepasseremo le consuete definizioni del succitato sentimento e ne individueremo originali sfaccettature all'interno delle opere delle scrittrici marghinesi.

In the heart of Sardinia we bump into an historic and mythical area called Marghine, surprisingly interesting from a literary point of view. This ancient sub-region, situated in the province of Nuoro, gave birth to brilliant and versatile female writers, each one with her own style, ideas, motivations and "languages" (Italian or Sardinian). Nevertheless, by reading their writings we are able to track down a common point among them: the thematic of love. With a pinch of imagination, we will go beyond the usual definitions of love and we will try to identify original aspects of this feeling in writings of *Marghine*'s writers.

KEYWORDS

Amore, Sardegna, Marghine, Macomer, Bortigali.

Love, Sardinia, Marghine, Macomer, Bortigali.

Avvicinando lo sguardo a quell'isola millenaria e leggendaria chiamata Sardegna ci imbattiamo in una terra florida di tradizioni e di fascino, viva e prospera linguisticamente grazie al costante intercambio tra latino, catalano, castigliano, italiano e sardo avvenuto nel corso dei secoli, complessa e variegata storicamente a causa delle numerose popolazioni che hanno goduto delle sue ricchezze nel tempo. Dai romani agli aragonesi, il territorio sardo è stato teatro di svolte linguistiche, vicissitudini culturali e morali, cambi comportamentali ma, soprattutto, attestazioni letterarie di vario tipo: "*anche i sardi possono dire di aver sperimentato tutte le lingue, tutte le parlate: di averle impiegate distintamente o, all'occorrenza, di averle mischiate, coniando modalità espressive che appartengono ai giorni della contemporaneità.*" (Marci 2001: 105)

Le autrici qui presentate offrono ai propri lettori opere redatte sia in italiano sia in sardo, confermando quel binomio linguistico che cominciò a cementificarsi nel XVII

secolo, quando in Sardegna ebbe inizio la missione di "italianizzazione". Una convivenza, quella tra italiano e sardo, non certo priva di tensioni e che la professoressa Antonietta Dettori non esita a definire complessa e fautrice "*di quei processi di interferenza linguistica, che sono andati creando nel tempo varietà profondamente interferite*" (Dettori 2001: 84).

La letteratura sarda (in generale) possiede origini antiche e al suo interno, soprattutto negli ultimi secoli, hanno assunto grande importanza le figure femminili, come d'altronde sottolineato in tempi recenti da testi quali "*Donne. Due secoli di scrittura femminile in Sardegna (1775-1950)"* del 2001 e "*Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*" del 2010. Basterebbe poi ripercorrere le origini della succitata tradizione letteraria per riscontrare un gran numero di donne che, seppur con ideali, stili e motivazioni differenti, hanno impreziosito la produzione scritta della Sardegna.

A continuazione proverò a convogliare l'attenzione su alcune valenti ed eclettiche scrittrici originarie di una piccola sub regione del centro Sardegna, di un territorio spesso ai margini dei sentieri turistici per eccellenza, di un paradiso naturalistico ricco di cultura e di tradizioni: il Marghine, un ente territoriale che prende il nome dall'omonima catena montuosa, ubicato nel lembo più occidentale della provincia di Nuoro e che vanta come capoluogo storico la cittadina di Macomer. Questa terra si fregia di una corposa tradizione letteraria maschile grazie a figure del calibro di Melchiorre Murenu (definito l'Omero Sardo) e di Pedru Caria ma, credo involontariamente, parrebbe non tributare il meritevole riconoscimento letterario ad artiste che, con passione e umiltà, si sono dedicate (e in taluni casi continuano a farlo) alla nobile arte della scrittura. In una provincia che ha saputo esaltare scrittrici di prim'ordine quali Grazia Deledda e Maria Giacobbe, la periferica attenzione tributata alla scrittura al femminile nel Marghine accese in me la curiosità e la voglia di investigare su questa mancanza. I risultati furono sorprendenti. Le poche letture delle quali disponevo aprirono a ulteriori testi oltre che a nuove scrittrici dall'inestimabile abilità letteraria, quasi come se mi trovassi dinanzi a una "matrioska culturale".

La ricerca confermò che fin dal XIX secolo le donne del Marghine non si limitarono ad assumere un ruolo di mere spettatrici nello scenario letterario sardo ma, al contrario, si implicarono attivamente con risultati sbalorditivi. Ora, la grande versatilità di stili, tecniche e persino di lingue adoperate dalle scrittrici riscontrate rese inizialmente ostica la ricerca di punti di contatto tra di esse, e solo addentrandomi nei meandri della scrittura al femminile marghinese, tra saggi e romanzi, "*glossas*" e poesie

in sardo, scritture teatrali e tradizioni popolari, cominciai a capire che tutte coincidevano su un punto fondamentale: “scrivevano l’amore”.

Ai fini del presente elaborato, “scrivere l’amore” non si limiterà a una mera attestazione nero su bianco dei sentimenti verso una persona adorata bensì farà riferimento alla manifestazione letteraria di numerose e originali sfaccettature di questo passionale sentimento: si oltrepasseranno le limitazioni definizionali “classiche” e si cercherà di offrire ai lettori un’esaustiva panoramica di alcune scrittrici per mezzo delle loro multiple visioni dell’amore, alcune delle quali ricorrenti tra le artiste presentate (come quella “liturgica e religiosa” e quella “familiare”).

L’amore è foriere di sensazioni positive ma anche latore di sofferenza e tristezza perché, come dice Rossana Campo, “*l’amore è dolore, è soffrire e starci male, ma starci dentro insieme, è sofferenza pura, ma è sofferenza sublime*” (Campo 2007: 161). Esso diventa un mezzo attraverso il quale comunicare le proprie idee, esternare i propri punti di vista e palesare le proprie doti artistiche. Lo scrivere diventa una sorta d’anestetico atto a placare i fervori, le inquietudini e le emozioni interne delle scrittrici e al contempo esaltarne le conoscenze culturali, poetiche e letterarie; perché tutti, teoricamente, sono capaci di trasporre l’amore in scrittura ma pochi riescono a farlo valicando il muro della mera ovvietà e creando delle opere degne di essere ricordate nel tempo.

Risulterebbe ingiustamente pretenzioso da parte del sottoscritto considerare il presente articolo come un esaustivo resoconto circa la scrittura al femminile nel Marghine, pertanto lo definirei come un interessante “viaggio letterario” attraverso le scrittrici più rappresentative di questo territorio, conscio del fatto che ulteriori studi potrebbero portare alla luce nuove autrici e relative opere. Iniziamo il succitato “viaggio” con tre importanti figure originarie del comune di Bortigali, un paese di circa 1500 abitanti ma dalla grande tradizione letteraria. Le scrittrici bortigalesi sorprendono per usi linguistici, citazioni colte provenienti dalla letteratura italiana così come per stili letterari tipici di culture straniere.

ANNA MARIA FALCHI MASSIDDA

Mi permetto di dare inizio alla rassegna di letterate partendo dalla Falchi Massidda, un’autrice purtroppo scarsamente conosciuta, che visse tra il 1824 e il 1873 e che rappresenta una vera e propria istituzione letteraria nel Marghine. Come vedremo, ci troviamo dinanzi a una donna che con il proprio bagaglio culturale classico e moderno e la sua spiccata capacità letteraria ruppe i canoni letterari marghinesi dell’epoca poiché,

come bene ricorda la professoressa Giovanna Cerina, la tradizione poetica sarda nell'ottocento era quasi del tutto ad appannaggio maschile. E invece la Falchi Massidda seppe conquistarsi un posto d'onore nel patrimonio filologico sardo, fatto del quale non avremmo avuto nessuna attestazione concreta se non fosse stato per la paziente opera di alcuni illustri studiosi che decisero di seguirne le orme e di rintracciare e analizzare i suoi elaborati.

Oltre al comune di Bortigali, ricordiamo il prezioso sforzo profuso dall'*equipe* capitanata dalla succitata professoressa Cerina che riuscì nell'arduo compito di rielaborare e tradurre gli antichi manoscritti della Massidda e di convertirli in un magnifico libro intitolato "*Glossas*[1]". Non si hanno notizie certe circa la produzione letteraria della Falchi Massidda; di sicuro vi è che arrivano a noi ben sedici glosse e tre "*muttos*[2]" (in lingua sarda) attraverso i quali palesa la propria ricchezza lessicale nonché una profonda passione verso la letteratura. Mi soffermo su quest'ultimo punto e mi permetto di tradurlo come una prima patente dimostrazione d'amore da parte della Falchi Massidda: una "visione letteraria" dell'amore. In una Sardegna letterariamente maschile la scrittrice non cede ai facili luoghi comuni e si forma culturalmente in modo sbalorditivo. "*Risulta una frequentazione attenta, da parte della poetessa, di testi della letteratura alta e precisamente di Virgilio e Leopardi*" (Cerina 1999: 16) e come riprova di tutto ciò gli studiosi rinvennero dei sorprendenti tentativi di traduzione di alcuni versi del Leopardi in una glossa della Falchi Massidda. A continuazione riporto la prima parte della poesia "*Il risorgimento*" di Giacomo Leopardi seguito dalla prima quartina di "*Chi fessin tottu creìa*[3]" della poetessa bortigalese:

> Credei ch'al tutto fossero
> In me, sul fior degli anni,
> Mancati i dolci affanni
> Della mia prima età […] (Leopardi 1974: 64)
>
> Chi fessin tottu creìa,
> in su fiore de sos annos,
> mortos sos dulces ingannos
> de sa prima edade mia.[4] (Falchi Massidda 1999: 58)

---

1 "*Glosse*" in italiano.
2 Composizioni poetiche tipiche della Sardegna;
3 Traduzione italiana di Duilio Caocci: "*Credei che al tutto fossero"* (Caocci 1999: 61);
4 "*Credei che al tutto fossero, per me, sul fiore degli anni, svaniti i dolci inganni della mia prima età*" (Caocci 1999: 61).

Non possiamo che rimanere piacevolmente sorpresi dinanzi a tale dimostrazione culturale della poetessa, soprattutto se consideriamo la posizione periferica di un piccolo comune del centro Sardegna nei confronti dei grandi "palcoscenici" letterari nazionali. Altre tracce leopardiane sono facilmente riscontrabili all'interno dei suoi elaborati, soprattutto quando si fa rifermento alla malinconia, al pessimismo e ai paesaggi naturali, ma risulta ancora più sorprendente la ricercatezza stilistica con la quale la Massidda reinterpreta i famosi versi "*Sic vos non vobis*" che Virgilio ideò sarcasticamente per lamentare un furto di poesia da lui subito: nella glossa "*Oh cantas bortas s'est bidu*[5]" la Massidda riprende sia l'ironia sia quella sensazione di mancanza di pudore derivata dall'appropriarsi di qualcosa che non si appartiene riecheggianti nelle famose frasi latine virgiliane, eccone un piccolo esempio:

Sic vos non vobis nidificatis aves[6] (cit. Virgilio)

Su puzzoneddhu amorosu
Format su nidu cun cura,
e pro istintu de natura
chircat unu logu umbrosu;
no at paghe ne riposu
fintzas ca no l'at cumpridu,
ma da ch'at fattu su nidu
in mesu a milli fastizzos,
a li leare sos fizzos,
oh cantas bortas s'est bidu![7] [...] (Falchi Massidda 1999: 76)

Sic vos non vobis mellificatis apes[8] (cit. Virgilio)

[...] O abe laboriasa,
Industre, parca e fidele,
no pro te chircas su mele
in su gesminu, in sa rosa;
no pro te tantu ingegnosa
sa domo t'as fabbricadu:
pro attere as tribagliadu
mele e chera notte e die.
Sutzessu est gasi a tie
Custu ch'a mie est costadu. [9][...] (Falchi Massidda 1999: 77)

---

[5] "*Ah, quante volte s'è visto*" (Caocci 1999: 79).
[6] "*Così voi ma non per voi fate il nido uccelli*" (cit. Virgilio);
[7] "*L'uccelletto amoroso costruisce il nido con cura e, per istinto di natura, cerca un luogo ombroso; non ha pace né riposo fino a che non lo completa ma, dopo che ha fatto il nido in mezzo a mille fastidi, portargli via i figli, ah quante volte s'è visto!*" (Caocci 1999: 79);
[8] "*Così voi ma non per voi producete il miele api*" (cit. Virgilio);

Questo profondo sentimento d'affetto nei confronti della cultura è deducibile altresì dalla forma artistica scelta dall'autrice: la glossa. Non potremmo considerarla una composizione poetica banale giacché si tratta di un tipo di metro dalle origini spagnole, frequente durante il *Siglo de oro*, che arrivò in Sardegna a cavallo tra '700 e '800 e che si compone di un ritornello di quattro versi seguito da quattro strofe di dieci versi ciascuna. La rima viene curata nei minimi particolari da parte della Massidda e la lettura scorre fluida ed armoniosa, anche grazie all'utilizzo di tecniche come l'*enjambement*.

Colpisce l'amore nei confronti della natura e dei suoi magniloquenti paesaggi. La Massidda è consapevole che "*sa campagna dat sa vida, pretziosa pius de s'oro*[10]" (Falchi Massidda 1999: 50) e ne decanta la bellezza dei fiori ("*sos flores a los mirare sun bellos e dan recreu*[11]" [Falchi Massidda 199: 50]), dell'acqua e della rugiada che scivola durante la notte oltre che della luce che la avvolge e consente di apprezzarne la bellezza. Sono parecchi i riferimenti all'incanto della luce che rischiara la vista, del sole che spinge via la malinconia notturna e dell'estasi che provoca la visione dell'aurora, quasi fosse disegnata dalle Muse ("*De sas Musas su pinzellu pintat bella s'aurora*[12]" [Falchi Massidda 1999: 51]) e foriera di sollievo per lo spirito ("*S'aurora luminosa cun rajos de oro incanta*[13]" [Falchi Massidda 1999: 55]).

Ciononostante, l'affetto nei confronti della natura nulla può contro l'amore verso l'uomo prediletto giacché per la Falchi Massidda "*sa campagna dat sa vida, pretziosa pius de s'oro, ma pius bellu est su chi adoro de sa campagna florida*[14]" (Falchi Massidda 1999: 50) ed ancora "*de sas Musas su pinzellu pintat bella s'aurora ma però su ch'amo ancora de s'aurora est pius bellu*[15]" (Falchi Massidda 1999: 51). Ecco quindi che questa contrapposizione amato/natura è ricorrente nelle sue composizioni. L'illusione va di pari passo con i monti soleggiati, con il canto dell'usignolo, con il brillio della rugiada e lo scorrimento dell'acqua mentre il disincanto si veste d'oscuro, si

---

[9] "*Ape laboriosa, parca, fedele, industriosa, non per te cerchi il miele nel gelsomino e nella rosa; non per te, tanto ingegnosa, hai costruito la casa; per altri hai lavorato miele e cera notte e giorno. Così è accaduto a te ciò che a me è costato*" (Caocci 1999: 79);

[10] "*La campagna dà la vita, preziosa più dell'oro*" (Caocci 1999: 53);

[11] "*I fiori a guardarli sono belli e dan ristoro*." (Caocci 1999: 53);

[12] "*Il pennello delle Muse dipinge bella l'aurora*" (Caocci 1999: 53);

[13] "*L'aurora luminosa con raggi d'oro incanta*." (Caocci 1999: 57);

[14] "*La campagna dà la vita, preziosa più dell'oro ma, della campagna fiorita, è più bello colui che adoro.*" (Caocci 1999: 53).

[15] "*Il pennello delle Muse dipinge bella l'aurora, ma però chi amo ancora, dell'aurora è assai più bello*." (Caocci 1999: 53).

nasconde nella "*terra inaridida serrada in eternu gelu*[16]" (Falchi Massidda 1999: 58) e si camuffa dietro all'insolito offuscamento della luna e degli astri. Un'intera glossa viene dedicata all'esaltazione della luce di un lampo nella notte che viene percepito come un baleno di felicità in un'esistenza malinconica derivata dalla perdita dell'amante prediletto:

> Meteora luminosa,
> bella e fugace gasie,
> de sa notte faghet die:
> ma posca pius tenebrosa
> lassat s'aria iscuriosa,
> ogni isplendore cessadu;
> gai s'oggettu istimadu
> mustrat s'affettu e lu cua',
> ca s'amore in bucca sua
> est cale lampu duradu[17] (Falchi Massidda 1999: 63)

Non manca il ricordo affettuoso di persone tristemente e prematuramente defunte e tale sentimento coincide spesso, nelle sue composizioni, con una chiara attestazione d'amore nei confronti della religione. Sembrerebbe che la Falchi Massidda mitighi le pene per la scomparsa di esseri a lei cari attraverso la consapevolezza che essi voleranno verso un'esistenza migliore, verso un luogo paradisiaco e angelico privo di tristezza:

> […] Bola a su chelu lizzera
> cale de incensu fumu,
> e de rosa su profumu
> lassa in custa bassa isfera. […][18] (Falchi Massidda 1999: 93)
>
> Ma troppu tardu est s'avvisu,
> est successa s'isventura,
> t'aberit sa sepoltura
> trista sorte a s'improvvisu;
> ma prontu su paradisu
> dêt dare a s'anima abbrigu,
> già chi, cun decretu antigu,
> pro te Deüs at permissu
> ch'esseres solu pro issu
> fizzu, frade, amante, amigu.[…][19] (Falchi Massidda 1999: 108)

---

[16] "*Terra inaridita , stretta in eterno gelo*" (Caocci 1999: 61);

[17] "*Meteora luminosa, bella e così fugace, muta la notte in giorno ma, passato lo splendore, lascia tenebre più scure; così l'oggetto amato mostra l'affetto e lo occulta, perché nelle sue labbra l'amore è durato come un lampo."* (Caocci 1999: 65).

[18] "*Vola al cielo leggera come fumo d'incenso, e profumo di rosa lascia questa bassa sfera*!" (Caocci 1999: 95).

Insomma, ci troviamo di fronte ad un'artista camaleontica, capace di esprimere gioia e dolore nelle sue poesie con precisione metrica e con prosa colta. Entrambi i sentimenti testé citati meritano di essere presi in considerazione, soprattutto, se abbracciamo l'ipotesi che "*nel mondo delle anime l'amore è dolore, e il dolore è amore. L'amore ha la sua radice nel dolore.*" (Cabrera De Armida 2008: 231). Perché, in fin dei conti, è proprio questo il combustibile che alimenta tutta la produzione artistica della Falchi Massidda e lei stessa non esita a sottolinearne l'estrema importanza:

> Cantu natura at criadu, sa terra, su firmamentu,
> s'istintu, su sentimentu diccias e males an dadu.
> De tottu su chi at formadu su pius bellu est s'amore;
> e de Venus in onore finas su Deüs s'inchina
> a sos pes de sa divina, basant cunservat su fiore.[20](Falchi Massidda 1999: 56)

MARIA DELOGU

Ci sono delle volte nelle quali la mera casualità valica i confini della rigida e intenzionale ricerca d'informazioni letterarie. E quando la succitata casualità apre ad un'autrice quasi del tutto dimenticata ma florida intellettualmente nonché abile scrittrice, non possiamo che ritenerci fortunati. Fu, difatti, grazie alla lettura delle piccole note a piè di pagina di un misconosciuto manoscritto locale che seppi dell'esistenza di un'autrice del Marghine, contemporanea di Grazia Deledda, chiamata Maria Delogu. Maria Delogu fu un'autrice altamente evocativa, emotiva ed espressiva oltre che un'abile romanziera che incentrò la propria produzione letteraria sui sentimenti più intimi e sulle emozioni più pure. Leggerla equivale ad addentrarci nella sua interiorità, a conoscere le sue passioni e inquietudini, i suoi amori e le sue speranze.

La Delogu nacque nel paese di Bortigali nel 1882 e si spense all'età di 72 anni, nel 1954, dopo averci lasciato in dote diversi scritti che spaziano dal romanzo al saggio incentrato su esperienze di vita personali e religiose. Possedeva una personalità molto versatile Maria Delogu e questo acuisce ulteriormente l'amarezza per la totale assenza della scrittrice marghinese dal mercato letterario quantunque l'aspetto più sorprendente risulti essere, in egual modo, l'elevata complessità nel riscontrare le sue opere nelle

---

[19] "*Ma troppo tardo è l'avviso, è accaduta la sventura, ti apre la sepoltura triste sorte all'improvviso. Ma, pronto, il paradiso darà all'anima asilo giacché con decreto antico per te Dio ha permesso che saresti stato solo per lui figlio, fratello, amante, amico.*" (Caocci 1999: 108).

[20] "*Ciò che ha creato natura, la terra, il firmamento, l'istinto, il sentimento mali e gioie hanno dato. Di tutto ciò che ha creato la cosa più bella è l'amore e perfino quel dio, di Venus in onore s'inchina ai piedi della Divina: bacia e conserva quel fiore.*" (Caocci 1999: 57)

varie biblioteche della Sardegna e la loro totale assenza da quelle del Marghine. In questa sede sorvoliamo su questa “risolvibile” mancanza delle biblioteche della sub-regione che diede i natali all’autrice, spesso decantata nelle sue opere. Riuscii nell’arduo compito di rintracciare alcune sue opere in una piccola biblioteca della città di Alghero e, sebbene risultò complicato scovarle tra gli scaffali, la loro lettura mi appassionò e mi delineò ulteriormente la figura di un’autrice profondamente religiosa ed attaccata alla famiglia che passò la propria infanzia tra la casa avita di Bortigali e la città (allora nuorese, oggi oristanese) di Bosa, dove la scrittrice era solita passare le proprie vacanze ma dove anche s’istruì, “*fatto abbastanza insolito per una fanciulla, in quegli anni*” (Marci 1991: 85). Ecco quindi subentrare le prime attestazioni d’affetto della scrittrice bortigalese: i testi della Delogu irradiano una profonda devozione religiosa e familiare. Stupisce inoltre la sensibilità con la quale ricorda, con grande trasporto emotivo e ammirazione, personaggi illustri e persone meno fortunate, povere di beni materiali ma ricche d’animo, che vissero in punta di piedi, spesso dimenticate dal mondo. L’amore della Delogu nei confronti di persone umili, abbandonate a sé stesse in qualche ospedale o centro della terza età, ricordate solo da Dio ed incapaci di trovare conforto in un abbraccio familiare è piuttosto lampante in varie opere. A tutte queste persone la scrittrice dedica canti, preghiere e lacrime . Non mancano le citazioni alle grandezze e alle meraviglie del creato.

Il suo libro “*Raccolta Votiva*” non lascia dubbi sull’animo gentile e affettuoso della Delogu. Si citava in precedenza la predisposizione amorevole della scrittrice bortigalese nei confronti della religione cristiana, e questa "visione liturgica" dell'amore è una costante che avvolge l’intero testo: le prime pagine sono dedicate alla figura di magniloquenti Santi a lei cari come Caterina da Siena e Francesco d’Assisi, entrambi dipinti come dei Sovrani delle tradizioni latine, poveri e sofferenti e decantati alla stregua di vere e proprie figure mitologiche. Anche San Francesco di Sales viene descritto come un “*persona dall’intelligenza acuta, pensosa, capace di espansioni e di assimilazioni feconde*” (Delogu 1952: 22). Nella sua poetica l’autrice palesa un’enorme devozione nei confronti di Dio e rimarca spesso l’importanza della fede per la buona condotta della vita umana: “*tutti, dotti e indotti, hanno l’aspirazione di elevarsi a Dio con la preghiera. E quale preghiera più bella, più completa, più gradita che la parola di Dio rivelata?*” (Delogu 1952: 33). I luoghi sacri la sbalordiscono per la loro eleganza e per la ricchezza di dettagli artistici che hanno la fortuna di sfoggiare; è assolutamente convinta che l’Arte, in tutte le sue espressioni, sia necessaria alla fede.

Scrittrice emotiva, la Delogu dedica amore e parole di appoggio alle persone afflitte da malattie e costrette a letto. Nell'ambito di questo elaborato incaselliamo questa attitudine all'interno di una ipotetica "visione misericordiosa" dell'amore. La Delogu sa bene quanto sia importante stare vicino alle persone malate e sfortunate e quanto risulti utile in questi frangenti una parola di conforto. In "*Raccolta Votiva*" si rivolge ai degenti ricordando loro che Dio rappresenta quel "*farmaco infallibile che supera le scoperte stesse della scienza*" (Delogu 1952: 87) e sostiene che le persone non vedenti siano capaci di percepire la luce più luminosa se la fede riscalda il loro cuore.

Siamo dinanzi a una donna che elargisce forza ma che ha sicuramente conosciuto la sofferenza nel corso della sua vita. Lei stessa descrive il suo libro "*Cor Meum*" del 1939 come un "*piccolo libro di frammenti scaturito dalla piena d'un inconsolabile dolore*" (Delogu 1952: 341) ed ancora come un "*reliquiario di confidenze e ricordi, che si schiudeva libero d'infingimenti, come fiore di campo natio in terra incolta, ove la mano del giardiniere non vi fosse richiesta*" (Delogu 1952: 7).

Passo obbligato nel ricordo di una scrittrice di siffatta sensibilità letteraria è l'evidenziazione dell'affetto che ripone nella famiglia. Nel più volte citato "*Raccolta votiva*" riscontriamo un affettuoso, seppur velato, ricordo di una giovane ragazza che potrebbe essere sua cugina (o sorella), sebbene lei non lo dichiari apertamente; quello che sappiamo è che "*nata in Sardegna, e figlia di sardi, trascorse la miglior parte della sua non lunga vita a Palermo*" (Delogu 1952: 67) e che scrisse delle "*pagine potenti di diario, scaturite dal più sacro dolore umano: quello materno; lettere ai familiari, discorsi di Azione Cattolica*" (Delogu 1952: 67). Ma è sicuramente nel romanzo "*Albana Gregori*" del 1954 che la Delogu rende maggiormente palese il forte attaccamento al valore della famiglia. Albana, la protagonista del romanzo, è una donna rispettosa dei sacramenti e della vita familiare che s'innamora di un ragazzo di nome Armando (che però sarà costretto a lasciare la Sardegna prematuramente in cerca di fortuna). Come spesso accade nei romanzi romantici, la protagonista è costretta dai parenti a contrarre matrimonio con il giudice Clementi (l'antitesi dell'amore), un uomo rude e tiranno dal quale però non si separerà mai, anche per l'affetto nei confronti dei figli. Neanche il prematuro decesso del marito le consente di assaporare la felicità con il ritrovato Armando poiché quest'ultimo, nel frattempo, aveva messo su famiglia con un'altra donna.

La Delogu disegna quindi il personaggio di Albana come quello di una persona fortemente religiosa, rispettosa del valore della famiglia e logicamente apprensiva ed

affettuosa nei confronti dei figli, bene primario di un nucleo familiare. Impossibile non leggere dietro le righe una sorta di parallelismo tra autrice e soggetto letterario.

Maria Delogu ama però anche la sua terra, quella Sardegna rude e stereotipata a cavallo tra '800 e '900 fatta di costumi tipici e cordialità, di personaggi autorevoli ed artisti come Sebastiano Satta, Grazia Deledda ed Antonio Scano, quella Sardegna che possiede al suo interno numerosi paesi a lei cari quali Santu Lussurgiu (che ama per la rinomata acquavite fatta con succo di ciliegia o con la menta, per l'orbace spiovente dai tetti e per i gustosi finocchi), Sinnai (adorata per le caratteristiche facciate degli edifici pubblici e per la chiesa che svetta sulle case), Dualchi (dove prevale il silenzio che avvolge tutta la comunità, eccezion fatta per il gorgheggio degli uccelli, e dove l'anima ne trae giovamento e riposo), Bosa (sempre presente nelle sue memorie in quanto posto che rievoca infanzia, serenità e fresca visione di giovinezza).

I messaggi d'affetto nei confronti dell'isola natia, pullulano in "*Albana Gregori*" all'interno del quale c'imbattiamo spesso nei panorami incontaminati della Sardegna, nel "*bel cielo sulla catena del Marghine*" (Delogu 1954: 16), nell'incanto delle tradizioni tipiche ma soprattutto nella purezza della poesia spontanea dei poeti cantori sardi perché "*bisogna vivere nell'interno della Sardegna per conoscere la scaturigine possente dei poeti estemporanei, ed assistere, tra il religioso raccoglimento del popolo convenuto a quelle gare poetiche che, nelle feste paesane, con le corse dei cavalli costituiscono la parte più attraente del programma*" (Delogu 1954: 47). Attraverso il personaggio di Albana la Delogu cerca di dar credito a una regione spesso percepita come marginale da parte di altezzosi "continentali": basti pensare che nel contesto romanzesco una signora milanese dice "*non sarà mai che una sarda, una provinciale povera, sposi mio figlio*" (Delogu 1954: 33). Ma ovviamente non è per polemizzare che la scrittrice bortigalese mette in bocca alla fittizia donna lombarda tali parole bensì per prendere lo spunto per decantare le atmosfere della Sardegna e dell'interno dell'isola.

MARIA PLACIDA PASSINO

Di *Donna* Placida Passino ci perviene esclusivamente la canzone in lingua sarda "*Umile et Riverente*[21]", originariamente contenuta nel testo *Appello ed offerta al Dio dell'amore (Octava Lira)*, ciononostante, ai fini del presente lavoro, la scrittrice bortigalese merita una menzione speciale, seppur oggettivamente più breve rispetto alle altre. E tale obbligatorietà citazionale non deriva solo dal fatto che il testo della Passino

[21] Traduzione all'italiano di G. Spano: "*Umile e riverente*" (Spano 1999: 465);

"*attesta a Bortigali una tradizione poetica femminile*" (Cerina 1999: 13) ma anche perché siamo al cospetto di un'autrice profonda, ambivalente e notevolmente colta. Nata a Bortigali il 4 aprile del 1830 "*da nobile ed agiata famiglia*" (Sanna 2003: 132), la Passino fu costretta a interrompere la propria frequentazione scolastica al termine della scuola cosiddetta "normale", quantunque nessuno poté impedirle di ampliare il proprio bagaglio culturale ed artistico in modo autonomo: "*letture ed ascolto che le servirono sia per dar sfogo in versi alla sua naturale vena sentimentale sia per migliorare l'educazione delle orfane del paese e del circondario, per ospitare le quali aveva aperto generosamente la sua casa*" (Sanna 2003: 134).

Dalle succitate frasi, e trascendendo per un attimo l'aspetto prettamente letterario, trasparirebbe già una duplice visione dell'amore da parte della Passino: una "misericordiosa" e una più "intima" riconducibile ai sentimenti della scrittrice nei confronti di persone amate. Perché se è vero che la Passino fondò l'Istituto religioso di San Giuseppe e quindi dovette offrire spesso un'immagine composita, religiosa, caritatevole e severa, è anche vero che seppe sempre esternare i propri affetti, sia religiosi sia laici. Nella sua scrittura questa "visione intima" dell'amore traspare in modo raffinato, colto ed aristocratico, ciononostante, come ben ricorda il letterato Gigi Sanna, per una nobildonna parlare d'amore in un piccolo centro del Marghine corrispondeva ad attirare molti sguardi indiscreti su di sé ed anche l'esilio ad Oristano non parve risolvere appieno questo fenomeno.

Rientrando all'interno di un'ottica prettamente letteraria, nella lirica "*Umile et riverente*" è palese la sfaccettatura "intima" dell'amore: un uomo ardentemente innamorato di una splendida fanciulla lancia una supplica cantata al Dio Cupido, affinché possa intercedere e favorire la sperata infatuazione della ragazza nei suoi confronti:

Mi prostro a sos pes tuos, o Cupidu,
ti connosco potente,
isco qui ses da' ognunu riveridu,
qui non b'hat insolente
de coro tantu forte et presumidu
qui potat iscansare
sas frizzas tuas senza las proare. [22][…] (Passino 1881)

---

[22] "*Mi prostro ai tuoi piedi umile e riverente, Cupido, so che sei potente, so che sei riverito da tutti, che non esiste uomo tanto superbo che abbia il cuore tanto forte e così presuntuoso da riuscire a evitare le tue frecce, a non provarle.*" (Spano 1999: 465);

Sebbene la fanciulla si dimostri restia:

Connosco una viola
Et in bellu giardinu cultivada
Ma de zertu in s'iscola
De s'amore no est habituada [23][…] (Passino 1881)

Nella lirica sono presenti due chiare tematiche che confluiscono nella citata "visione intima" dell'amore: una relativa alla fanciulla della quale il giovane si è appassionatamente innamorato e una seconda che invece si rifà al ricordo di un precedente amore prematuramente scomparso:

T'ammentas qui adorei
una bella viola cittadina,
qui in ipsa cultivei
ogni grazia geniale et peregrina
et la felizitei
sol'in custu giardinu esser reina,
quando tristu destinu
orfane sit de ipsa su giardinu! [24](Passino 1881)

Questa duplice visione intima dell'amore si pensa che possa essere una trasposizione letteraria della vita reale dell'autrice, la quale potrebbe aver rincontrato l'attrazione verso un uomo in tarda età, dopo essere rimasta vedova del Cavaliere Costantino Carta nel 1971.

La Passino fu una scrittrice raffinata, sensibile e determinata, capace di scrivere conferendo musicalità e armonia ai versi e di far trapelare i propri sentimenti più profondi: una vera precorritrice della scrittura femminile nel Marghine.

SALVATORA MISCALI

Da Bortigali ci muoviamo verso il capoluogo della più volte citata sub-regione del centro Sardegna e ci imbattiamo in un'artista speciale, in una donna della quale ebbi la possibilità di parlare ampiamente in un precedente articolo e che sorprende per versatilità letteraria, umiltà e capacità creativa. Salvatora Miscali è una scrittrice poliedrica e contemporanea che unisce l'attività di poetessa con quella di narratrice, commediografa ed esperta culinaria, e quando tutti questi affluenti letterari confluiscono

---

[23] "*Conosco una viola che viene coltivata in un bel giardino, certo che non è ancora abituata alla scuola dell'amore*." (Spano 1999: 465);
[24] "*Ricordi che adorai una bella viola di città, e che coltivai in essa tutte le grazie più delicate e singolari e la resi felice facendola sola regina di questo giardino, ma poi un triste destino privò il giardino della sua presenza!"* (Spano 1999: 466).

in un’unica autrice in modo sapiente, ricercato, mai banale o frutto del caso, come in questo caso, la lettura risulta piacevole e costruttiva.

La Miscali è poetessa abile e talentuosa, una giocoliera sintattica che sa destreggiarsi con maestria tra quartine, terzine e distici, sempre armonici e sapientemente ritmati; le rime baciate, alternate e incrociate si alternano in modo preciso e sulla base delle necessità dell’autrice, la quale giostra abilmente le sue abilità poetiche condite con figure retoriche, peculiarità lessicali e precisione maniacale.

Salvatora Miscali, attraverso delle sue opere, regala l’anima più pura del centro Sardegna, con le sue tradizioni, le sue bellezze naturali, i suoi pregi e difetti, la sua lingua e la sua gente. Nelle sue produzioni letterarie risulta impossibile non palpare i sentimenti più profondi dell’autrice macomerese giacché la sua scrittura riflette l’amore incondizionato di una donna che, ancor prima che letterata, vuol’essere madre, figlia, moglie e professoressa.

Tutta l’attività dello scrivere è una certosina manifestazione d’amore da parte della Miscali. Lei stessa non stenta a definirla come “*l’esternazione di un sentimento interiore molto profondo, ed è una forma di rilassamento, una liberazione”* (Miscali: intervista), e limitandoci alla sua produzione poetica aggiunge “*io scrivo quello che mi detta il sentimento, la poesia io non la costruisco, mi viene da dentro”.* Amore puro, per l’appunto. Anche quando questo sentimento appare offuscato da quella coltre di leopardiana malinconia che aleggia sopra tutta la sua produzione poetica, il lettore non dubita a ricondurla al sentimento tanto esaltato in questa sede: la ricorrente figura del pastore che volge il proprio sguardo alla luna, il triste e speranzoso ricordo di tutte le persone che hanno subito il sopruso del sequestro e la malinconica commemorazione di cari defunti sono diverse facce di quell’amorevolezza che in altre occasioni assume una conformazione più gioiosa.

La prima lampante attestazione d’affetto della scrittrice si produce nei confronti della sua terra. La maggior parte degli scritti della Miscali (poesie, racconti, opere teatrali etc.) sono redatti in lingua sarda, con variante macomerese (lei stessa lo rimarca al sottoscritto durante una piacevole chiacchierata), seguendo attentamente le regole “ufficiali” dettate dal manuale “*Sa Limba Sarda Comuna*” per supportare il tramando di un idioma che, purtroppo, oggi si sta un po’ perdendo tra le nuove generazioni. La Miscali è sempre stata un’acerrima difenditrice del sardo, della sua musicalità poetica e della sua importanza in un contesto così folkloristico e tradizionale come quello isolano. L’italiano non è rinnegato in nessun momento, diciamo solo che l’utilizzo del sardo

permette all'autrice di far esplodere tutto il suo potenziale artistico oltre che contestualizzare maggiormente delle opere che decantano il Marghine e la Sardegna in ogni momento. Una Sardegna di "*mares de cristallu, chi offerini budrones de corallu ruju e rosa*[25]" abitata da "*zente ospitale e generosa chi rezit s'istranzu a coro in manu, pastores in cuiles, fittianu, pro guvernare bamas lattosasa.*[26]" (Miscali 1999: 29).

Ed è proprio quest'attaccamento viscerale nei confronti della sua terra che le impedisce di sorvolare su tutti quegli avvenimenti che minano la pace in quest'isola paradisiaca e contribuiscono ad alimentare quei pessimi luoghi comuni che, purtroppo, accompagnano la Sardegna. La vile pratica del sequestro di persona viene biasimata in più composizioni, perché per la scrittrice non vi è viltà maggiore che privare un essere umano della propria libertà e del calore dei propri cari. I sequestratori "*in galera che deven impudire, o finire sa vida in malas nassas!*[27]" (Miscali 1999: 19) mentre per le vittime ci sono solo parole di conforto e di forza.

La famiglia occupa un posto privilegiato nella scrittura dell'autrice macomerese. Gli affetti a lei cari sono la più grande fonte d'ispirazione letteraria e i sentimenti nei loro confronti sono tangibili, sinceri e talvolta malinconici. La benevola mamma è decantata in diverse poesie e viene dipinta come un'essenziale pilastro nella vita della Miscali, un faro di luce che illumina la sua esistenza e la guida in "*custa vida trista, che in cunfinu, attristada da' lutt'e isconfortu*[28]" (Miscali 1999: 12), una perla rara e un angelo fatato. Il papà, talvolta burbero ma gran lavoratore, occupa un posto speciale nel cuore della Miscali così come il tanto amato marito (prematuramente scomparso ma mai allontanato dai pensieri più vivi), la fedele e premurosa suocera, l'"*onestu, tribagliante e ischidu*[29]" (Miscali 1999: 92) suocero e la compianta, tenace e coraggiosa nonna, per la quale augura una vita paradisiaca ricca di tutte quelle soddisfazioni che la vita terrena le ha negato.

I preziosi figli meritano un'analisi a parte. La Miscali si dimostra riconoscente e orgogliosa di questi ragazzi che hanno saputo superare ottimamente i vari ostacoli della vita e verso i quali ha riversato sempre un'amorevole e logica apprensione. Quando ebbi l'opportunità di parlare con lei mi confessò di essere stata una madre presente ma

---

[25] Traduzione dell'autrice: "*Mari di cristallo che offrono grappoli di corallo rosso e rosa*" (Miscali 1999: 30);

[26] "*Gente ospitale e generosa, che accoglie il forestiero col cuore in mano, pastori negli ovili, tutti i giorni, per governare greggi lattifere*" (Miscali 1999: 30);

[27] "*Dovrebbero finire i loro giorni in galera o trascorrere la vita tra mille difficoltà.*" (Miscali 1999: 20);

[28] "*Questa vita, come in confino, rattristata da lutti e sconforto*." (Miscali 1999: 12);

[29] "*Onesto, lavoratore e attento*." (Miscali 1999: 93);

severa, sebbene risulti evidente che tale rigidità comportamentale fosse dettata dal turbinio di circostanze emotive che avvolse la famiglia dell'autrice:

> […] Orgogliosa de issos so e fiera,
> ca sun esempiu de giovanìa:
> serios, onestos e sena manìa,
> tribagliadores da' manzanu a sera.[30][…] (Miscali 1999: 31)

Arriviamo alla "visione liturgica e sacra" dell'amore. I richiami all'importanza della religione nella vita della Miscali, oltre che alla magniloquenza dei personaggi supremi, sono sempre tangibili: la Madonna è la "*reina de su mundu, universale*" che "*protegge e beneighe onzi mortale e tottu sos chi pregan cun fervore*[31]" (Miscali 1999: 36), alla benevolenza del Signore si affidano le sorti delle persone care, dei neonati e degli individui sofferenti e bisognosi perché Dio può tutto e la sua grandezza è incommensurabile. Anche la Casa del Signore gode di considerazione da parte della scrittrice macomerese perché, come lei stessa ci ricorda, "*sa cresia est custod'e sos valores chi Cristos nos at nad'e istimare, issa est meighina pro sanare onzi male de nois peccadores*[32]" (Miscali 1999: 86). Dalle sue composizioni traspare quella devozione pura e totale alla quale affida tutta la propria esistenza e quella dei suoi cari, perché la fede trascende l'aspetto prettamente letterario: è sostentamento di vita e protezione contro le negatività.

Ma la poliedrica vena artistica della Miscali ci sorprende con ulteriori visioni dell'amore: da una parte ne apprezziamo la sfumatura ironica e "*litigarella*", presente soprattutto nelle sue composizioni da narratrice e commediografa (ad esempio nella rappresentazione teatrale intitolata "*Sa Pelea de Tia Tatana*[33]" incentrata sui battibecchi tra una moglie e un marito amante del vino oppure ne "*S'isbentrada de Tziu Lolloe*[34]" dove l'eccessiva passione dello *Tziu* per il cibo è fonte di tragicomiche vicissitudini familiari) mentre dall'altra ne ammiriamo la sfaccettatura "gastronomica" poiché la Miscali è anche una scrittrice "culinaria" e grande appassionata di cucina. Quest'ultima passione sfociò in un gustoso libro di ricette classiche semi-dimenticate intitolato

---

[30] "*Di loro sono fiera ed orgogliosa perché son seri, onesti, senza vizi, lavoratori, da portare ad esempio.* (Miscali 1999: 31);

[31] "*Regina del mondo, universale, proteggi e benedici ogni mortale e tutti coloro che pregano con fervore*." (Miscali 1999: 36);

[32] *La chiesa custodisce i valori che il Signore gli ha dato, essa è medicina che guarisce tutti i mali."* (Miscali 1999: 87);

[33] Mia traduzione: "*La scaramuccia di Zia Tatiana*".

[34] Mia traduzione: "*La scorpacciata di Zio Lolloe*".

*Sabores Antigos*[35] – *Guida breve alla gastronomia tipica della Sardegna* e si tradurrà a breve in un secondo volume culinario incentrato su ricette di sua creazione.

Questo esiguo spazio forse non renderà giustizia a una scrittrice completa, priva di presunzione e poco interessata alle luci della ribalta, a una scrittrice che devolve i ricavi letterari in beneficenza e che si batte per la preservazione della lingua e delle tradizioni sarde ma si spera possa fungere da stimolo per una lettura approfondita delle sue opere e per una sua miglior valutazione nel panorama letterario isolano.

BIBLIOGRAFIA


Argiolas, M. Serra, R. *Limba, lingua, language*. Cagliari, Cuec, 2001.

Cabrera de Armida, C. *Sacerdoti di Cristo*, Roma, Città Nuova Editrice, 2008, p. 231.

Campo, R. *Più forte di me*, Milano, Feltrinelli Editore, 2009, p. 72.

Colomo, S. *Poesie in limba – Marghine Planargia dal 1700 al 1900*, Nuoro, Archivio Fotografico Sardo, 2008.

Delogu, M. *Raccolta votiva*, Bologna, Edizioni Sia, 1952.

__________. *Albana Gregori*, Milano, Gastaldi, 1954.

Falchi Massidda, A. M. *Glossas*, Cagliari, Cuec, 1999.

Ferraris Cornaglia, F. *Donne. Due secoli di scrittura femminile in Sardegna* (1775-1950), Cagliari, Cuec, 2001.

Fortini, L. Pittalis, P. *Isolitudine*, Roma, Iacobelli Editore, 2012.

Marci, G. *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, Cuec, 1991, p. 85.

Miscali, S. *Pensamentos e Ammentos*, Bosa, Tipografia San Giuseppe, 1999.

__________. *Sabores Antigos – Guida breve alla gastronomia tipica della Sardegna*, Nuoro, Archivio Fotografico Sardo, 2000.

Sanna, G. "Maria Placida Passino di Bortigali: una vera poetessa in limba nel panorama della letteratura sarda dell'Ottocento", *Quaderni Oristanesi*, 49-50 (2003), pp. 131-143.

Spano, G. *Canzoni popolari di Sardegna: volume secondo*, Nuoro, Ilisso, 1999.

__________. *Vocabolario Italiano-Sardo*, Nuoro, Ilisso, 2004.


[35] Mia traduzione: "*Antichi sapori*".

# REYNA RIVAS: BIOGRAFÍA POÉTICA

*Geidy Querales Ortega*
*Universidad de Zaragoza*

ABSTRACTS
Reyna Rivas es una de las escritoras venezolanas mejor formadas de su tiempo, cuenta con una amplia e interesante obra poética que aún no ha sido estudiada y reconocida por la crítica contemporánea venezolana. El objetivo de este artículo es rescatar su nombre con el fin de incluirlo en el actual panorama literario nacional. Para ello, reconstruimos su biografía a partir de las fechas de publicación de sus poemarios, entre 1951 y 2006, y del epistolario compartido con su amiga y maestra, la filósofa española María Zambrano.

Reyna Rivas is one of the Venezuelan writers best educated of her time, account with a wide and interesting poetical work that still has not been studied and recognized by the contemporary Venezuelan critique. The aim of this article is to rescue her name in order to include it in the current literary national scene. For it, we reconstruct her biography from the dates of publication of her poems, between 1951 and 2006, and shared correspondence with her friend and teacher, the Spanish philosopher María Zambrano.

KEYWORDS
Reyna Rivas, Literatura venezolana, escritura de mujeres.
Reyna Rivas, Venezuelan Literature, women's writing.

Reyna Rivas (1922-2011) es una de las poetas venezolanas con mayor trayectoria nacional e internacional, también una de las más mujeres más versátiles y activas en el campo cultural. Dan cuenta de todo este quehacer: catorce poemarios, escritos entre 1951 y 2006, publicaciones en prensa y revistas, su labor de traductora, editora prologuista, merecedora del Premio Panamericano (ensayo), y el Premio interamericano de poesía (1962); como también su trabajo como profesora de literatura y de canto lírico, sus investigaciones sobre el folklore venezolano y su compromiso con el arte nacional al fundar la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes (Caracas). Ante toda esta actividad vital, resulta difícil pensar que Reyna Rivas sea prácticamente desconocida en el panorama literario venezolano y no forme parte de la historiografía literaria nacional: su nombre no está incluido en la mayoría de las antologías más importantes y recientes de la poesía venezolana.

En nuestra revisión documental, hemos comprobado que solo está presente en antologías menores o regionales, pero no en aquellas de renombre nacional, como es el caso de *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*

(2003), uno de los trabajos de investigación actual más importantes realizados en Venezuela. El nombre de Reyna Rivas está incorporado en el segundo índice anexo de esta antología, el cual carece de "datos biográficos o de crítica referencial". Y, sin desmerecer los criterios de selección y análisis propuestos por las investigadoras para esta colección, la ubicación de Rivas en un índice complementario nos parece injusta, si tomamos en cuenta que en su entrada hacen referencia a trece obras de la autora (poesía y cuento), es decir, hay un conocimiento de su labor literaria.

Desconocemos, por tanto, las razones de este "particular" distanciamiento entre la poeta y la literatura venezolana, sobre todo, si consideramos que a lo largo de toda su vida fue una mujer de acción, con un quehacer literario siempre en constate evolución. Su último poemario, *Dedicatorias en acción de gracias*, es del año 2006, apenas cinco años antes de su muerte. En el año 2010 y en una breve nota, la prensa venezolana reseña su participación como presentadora del libro *Soledad intacta* (2009) de la poeta Patricia Guzmán.

En el mismo sentido, fue merecedora de importantes reconocimientos a lo largo de su vida, tales como la dedicación de la Bienal Internacional de Literatura "Elías Díaz Curiel" en el año 2001, con motivo de sus 50 años de creación artística, y la mención honorífica otorgada por la Universidad Rómulo Gallegos (San Juan de los Morros, Guárico, Venezuela) por su libro *Sueño de la palabra*.

Esta actividad reciente, nos deja ver que estuvo presente y no desvinculada del quehacer literario y cultural venezolano, ¿a qué se debe entonces su ausencia del canon venezolano? ¿Por qué su labor poética y cultural toda no ha sido valorada por los investigadores venezolanos, especialmente en estas últimas décadas en las que el rescate y la reivindicación de las voces olvidadas, voces femeninas en la mayoría de los casos, ya constituye una línea de investigación?

Lo cierto es que no tenemos respuestas claras para justificar la presencia de Rivas solamente en espacios exiguos y limitados de la literatura venezolana contemporánea. Los pocos datos biográficos que hemos reunido nos hacen suponer que su aparente ausencia fue una decisión personal, pues, como veremos en su biografía, aun sin dejar de lado la escritura, su vida giró en torno al desarrollo artístico de su familia, especialmente de su esposo, el pintor Armando Barrios (1920-1999)[1], y de su

---

[1] Armando Barrios fue uno de los más destacados representantes de la pintura venezolana en el siglo XX. Su obra, casi toda de influencia cubista y abstraccionista, ha dejado valiosas muestras para el enriquecimiento del quehacer cultural venezolano, especialmente las pertenecientes a la Ciudad

hija, la bailarina y cantante lírica, María Eugenia Barrios. En pro de ese perfeccionamiento artístico, Reyna Rivas vivió fuera de Venezuela durante largas temporadas, hecho que la aleja geográficamente del quehacer literario nacional y margina la recepción de su obra, a pesar de que sus primeros textos fueron publicados en el país caribeño.

Aunado a este distanciamiento personal y geográfico, también podemos considerar como motivo de esta ausencia, las inquietudes estéticas y filosóficas de Rivas, que otorgan a su escritura un carácter universal y sitúan a la poeta en una posición privilegiada con respecto a otras escritoras contemporáneas, pues, para su época era ya una adelantada.

Cronológicamente, Rivas comienza a escribir en los años cincuenta, y formaría parte de la generación de escritoras venezolanas que se proponen con sus voces erosionar la solidez del discurso masculino y hacerse escuchar. Representan una transición, nuevos diálogos. Ellas, ofrecen una literatura cuyo tema principal es la búsqueda de la identidad femenina, de su propia voz, pero desde diferentes puntos de vistas. Para algunas, la casa y lo doméstico adquieren una nueva dimensión y se transforman en el espacio de la soledad, del desamor y el fracaso. Otras, mucho más subversivas, incluyen la sexualidad, el erotismo y el amor libre como temas en sus obras. También hay escritoras que siendo luchadoras y activistas políticas encuentran en la producción literaria el espacio idóneo para sus reclamos.

La obra poética de Reyna Rivas no puede emparentarse con la de sus contemporáneas, y por eso la consideramos una adelantada. Su voz poética no reclama ni reivindica más que a la palabra en comunión con el hombre y el tiempo. Es una poesía cercana a la filosofía:

La palabra que trasciende el ser y el tiempo, tan pequeñita y tan simple, tan absoluta en algunas estancias, tan relativa en un 'que' o en un 'donde'. Tan llena de tiempo en la conjugación, tan mediadora en los gerundios, tan salvadora al actualizar el mito de la historia. Tan duende y maga en la identidad de la filosofía-poesía y tan símbolo y signo de sí misma (Rivas, 2004a:95).

Conozcamos a Reyna Rivas a través de su biografía "poética", pues, no existe una biografía oficial de la escritora, por tanto, el tan necesario hilo temporal que requieren las biografías lo conforman las fechas de las publicaciones de sus poemarios,

---

Universitaria de Caracas (el reloj y mural de la Plaza del Rectorado) por ser declarada en el año 2000 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

las cartas compartidas con María Zambrano y los diálogos con su esposo que han sido publicados; así hemos hilvanado los retales de la vida de esta interesante escritora venezolana.

BIOGRAFÍA

Nació en Coro, estado Falcón, en 1922. De su niñez y juventud se conocen pocos datos, los mismos que en algunos de sus versos huelen a hierbabuena, saúco, malagueta; o se disfrazan de árboles, flores y plantas para contar la propia biografía, la que, sin duda, evoca a su Coro natal:

> **Nacidas** fuimos en el lugar de los cujíes y de las amapolas en el lugar de
> las fanegas y de lo pegujales… entre retamas
> y albercas.
> **Venidas** fuimos al mundo en el lugar de las cocuizas y de
> las esterillas, a una legua de la ciénaga y de los arenales… a la orilla de la
> sal y del azul del Mar […].
> **Crecidas** fuimos entre cuajaros y urupaguas, entre cosechas
> de semerucos, membrillos y almendrones […]
> **Arraigadas** crecimos a los terrenos en barbecho, junto a los cardonales y
> las tunas…[2] (2004b:373-375).

Desconocemos también en qué momento se traslada a Caracas, pero gracias a la publicación póstuma de algunas conversaciones entre la poeta y el pintor Armando Barrios, reunidas en dos textos titulados *Diálogos. Armando Barrios y Reyna Rivas* (2000), creemos que su llegada a la capital venezolana es anterior a la década del cuarenta, ya que, de forma anecdótica, Barrios recuerda en esos diálogos que fue en el año 43 cuando la conoció.

En Caracas realiza sus primeros estudios universitarios en la Universidad Pedagógica obteniendo el título de Profesora de Castellano, labor que desempeñó a principios de la década de los 50 en el Colegio Santiago de León de Caracas, institución en la que también trabajó el que ya era su esposo, Armando Barrios.

Durante estos años también da sus primeros pasos en el mundo literario, compartiendo enriquecedoras tertulias con los principales poetas venezolanos del momento, y con los poetas y pensadores españoles llegados a Venezuela tras el exilio, tales como José Bergamín, Pedro Grases, Juan David García Bacca, Domingo Casanovas y José Luís Sánchez Trincado.

[2] La negrita es mía.

En 1949, viaja a París, y a partir de ese momento es difícil dar cuenta de la vida de Reyna Rivas sin dar protagonismo a su esposo o a sus hijos. No cabe duda de que la relación entre esta pareja traspasa las fronteras de lo familiar y se hace también artística, por lo que al estudiar la obra de esta escritora venezolana resulta inevitable conocer la de su esposo, ya que tienen mucho en común. En ambas obras artísticas hay una temática similar, recurrencia constante al recuerdo, a la infancia, a la música, al ritmo, al canto coral; también a la danza, y a la palabra en su estado más natural, o con cierto lirismo. Todo esto resulta muy interesante, pues al detenerse a observar la pintura de Barrios o leer con atención algún poema de Rivas, podemos percibir una misma atmósfera, incluso la existencia de un trabajo en equipo, de un mismo proyecto: el arte.

Lo cierto es que en la obra de Rivas hay líneas de fuga que provienen de la pintura de su esposo: una poesía llena de recuerdos, que canta a coros y está escrita con una palabra llana, a veces tan depurada, que sus versos se asemejan a las figuras geométricas que pueblan los cuadros de Barrios, especialmente los poemas de sus libros *Palabra y poesía* (1968), *Memorables* (1975) y *Sueño de la palabra* (1996).

Justamente, *Memorables,* escrito en 1975, es el poemario en el que la palabra y el tiempo, los dos grandes temas de la poesía de Rivas, se asemejan más a la pintura de Armando Barrios, especialmente a una serie de dibujos llamada *Vivenciales*, cuyos únicos colores son el blanco y el negro. María Zambrano lo ha considerado el más logrado de sus libros: "Agua destilada gota a gota, cada palabra vive de por sí, y el viaje a las profundidades del tiempo y del ser está dado" (Zambrano, 2004a: 216). Con los *Memorables*, Rivas encuentra su fórmula poética, pierde el temor ante la palabra, el ser, y el tiempo-sueño; lo cual deja ver en los primeros versos y ratifica en otros poemas de los que conforman este poemario, conscientemente dividido en cuatro tiempos:

> Que está naciendo un tiempo
> para inventar el sueño.
> Sonámbula la luz gira:
> girasol, giraluna,
> girasombra nocturna:
> ¡es el incendio de la aurora!
> ("Tiempo primero" 2004b: 237).
> ***
> Conviértelo, poesía,
> en razón memorable
> que, en un alumbramiento,
> lo conjugable busca
> su perfección en la noche del tiempo

(“Tiempo segundo” 2004b: 265).
Fruto de amor nacido:
tiempo de luz y luz de tiempo:
morada atemporal: ser:eres:
¡olvido memorable! […]
¿Dónde encontrar esa metáfora
para la eternidad?
…si es ser porque la poesía lo sueña.
(“Tiempo tercero”, 2004b: 272-274)
¡despierta!
… que en futuro anterior se
nombra el hoy mañana…
que el instante cubre la eternidad.
…¡despierta! que el desvelo será
un modo, el menos imposible,
de creer en la muerte.
(“Ante futuro”, 2004b:275)

También los une artísticamente la danza y la música. Tanto el pintor Armando Barrios como Reyna habían estudiado música, y sentían gran predilección por el canto lírico, de hecho fueron cantantes líricos participando en orfeones y estudiantinas. Esta pasión por la música, la transmitieron y compartieron con sus hijos, especialmente con su hija, la cantante lírica y también bailarina, María Eugenia Barrios. He allí, en esa riqueza familiar, la importancia de su legado cultural, tan poco reconocido hasta hoy en Venezuela.

De la relación única entre poesía, música y pintura hablan Barrios y Rivas en esos diálogos reveladores que nos son muy útiles para comprender mejor la unidad que conforman estos esposos:

*[Rivas:] ¿Tú podrías darle color a las voces humanas, al tenor, etc.?*

[Barrios:] Seguramente. Las voces tienen su timbre, y su timbre se puede relacionar con un color. Eso daría una gama infinita de matices porque cada quien lo vería desde un color distinto. Pero en fin, color es color (2000:66-67).

Retomando este recorrido por la biografía de Reyna Rivas, comentábamos que, ya instalados en París, en el año 1949, comienza una nueva etapa para ambos. Barrios se siente atraído hacia el abstrasionismo y su pintura evoluciona hacia esta corriente artística. Por su parte, en 1951, Rivas publica su primer libro, *Seis prosas*, en una

edición artesanal con prólogo del poeta de origen venezolano Robert Ganzo[3] (1898-1995), y litografías de su esposo, Armando Barrios. A este poemario nos referiremos con más detalle posteriormente por considerarlo una revelación de toda su obra poética.

El siguiente poemario publicado por Rivas será *Estampas* (1953), libro dedicado a sus hijos, cuyos poemas en prosa recrean la infancia. "Para ti que fuiste niño, que supiste de ese discurrir si espacio y sin tiempo. Dentro de ti, en los otros, en mí, navega ese universo […]. Para ti este libro. Tú hubieras podido escribirlo porque lo que él lleva nos pertenece a todos" (Rivas, 2004b:33), son las palabras introductorias que nos ofrece la autora y que nos abren este álbum de estampas.

Es importante destacar que si bien este poemario de Rivas no es de los más representativos de su obra, sí que fue inspirador para el compositor estadunidense Virgil Thomson (1896-1989), quien tomó las prosas II, V y VII y las convirtió en tres canciones para soprano y piano, las cuales pertenecen al ciclo titulado "Tres estampas de niñez", con lo cual ratificamos esa conjugación de poesía y música constante en el universo poético de Rivas.

A *Estampas*, le seguirá *Huéspedes de la memoria* que saldrá de las imprentas parisinas en 1956, con versión también en francés a cargo de la propia autora, *Hôtes de la memorie,* y prólogo de Pierre Seghers. Para 1959, finalizando ya la década, publica *A la orilla del tiempo* (ediciones de Vanni Scheiwiller, Milán).

También son de estos años sus cuentos infantiles basados en historias del folklore venezolano: *El perico asado* (1955), con dibujos de Armando Barrios; *La Burriquita* y *La muñeca*, ambos del año 1959, e ilustrados por Tomás Pérez Avilán[4]. En estos libros está presente la vocación poética y pedagógica de Reyna Rivas.

Por otra parte, la década del cincuenta no sólo fue para Rivas tiempo de publicaciones, también lo fue de cambios personales. En 1958, la familia Barrios Rivas se instala en Roma con el propósito de continuar con el crecimiento artístico del pintor Armando Barrios. Gracias a esta estancia en la ciudad etrusca se forja la amistad esencial y fraterna entre los esposos Barrios Rivas y María Zambrano, especialmente entre Reyna y María. Amistad que durará casi tres décadas, y que ahora permanece

[3] Robert Ganzo (1898-1995) fue un poeta venezolano de lengua francesa. Su obra poética cuenta con numerosos poemarios, muchos de ellos ilustrados por reconocidos pintores del siglo XX. Gracias a su texto *Lespugue* (1939) publicado con litografías de Picasso y dibujos de Jean Fautrier, e inspirado en la Venus de Lespugue, es reconocido como uno de los poetas contemporáneos más importantes en lengua francesa. Fue dueño de la prestigiosa y legendaria librería parisina *Al vicio impune*. También, fue distinguido en 1990 con el Gran Premio de los Poetas Franceses.

[4] Tomás Pérez Avilán (1925-1961) fue un importante pintor venezolano.

suspendida en el silencio, trascendiendo lugar y tiempo, conservada en un valioso epistolario.

Ahora bien, la estadía en Roma sólo duró dos años, hacia 1960 se mudan a París para continuar con el desarrollo artístico del pintor Armando Barrios y también de sus hijos.

Así pues, los nuevos años en París fueron muy productivos para todos los miembros de la familia Barrios Rivas, y especialmente para Reyna que consigue escribir y publicar dos de los poemarios más importantes de todo su quehacer literario: *Diálogos con la piedra* (París, 1961), el cual fue ilustrado con 22 grabados en madera del dibujante y escultor español Baltasar Lobo (1910 – 1993). Publicación de la que Rivas, con gran alegría, le informa a María Zambrano en carta del 23 de octubre de 1960: "Mi libro, el libro de Lobo, sale en estos días. Será una edición 'bijoux', y ya la acaricio, desde ahora" (Rivas, 2004: 9).

*Estación de hoy* (Roma, 1962), será el otro poemario escrito durante la estancia en París, fue revisado, titulado y prologado por María Zambrano:

> No olvidaré nunca, digo, tu gozo mientras yo te leía los versos de un librito que bautizaste: *Estación de hoy* […] y al que tú escribiste el ensayo 'Palabra y Poesía en Reyna Rivas' (2004a: 366).

Para María Zambrano en la poesía de Rivas se edifica la casa de la aventura del hombre. Sus poemarios forman parte de su búsqueda interior, de su ser como poeta, donde la palabra es el centro. Con la palabra reconstruye su casa para que pueda habitar su memoria, siempre en presente, y con intención de futuro. Y la memoria en Rivas está hecha de experiencia, no de conceptos. "Nunca he podido vivir de conceptos, nunca he tenido más que experiencias" (2004a:72), confiesa la poeta a María Zambrano en una de las tantas cartas compartidas:

Hablando de un regreso –el retorno a mí misma tal vez- o a la edad que he olvidado entre muros y sombras, sueños y papeles termino esos cuadernos- o quizás los comienzo diciendo mucho de 'ese pozo profundo' donde todo es todo: la música, palabra, el color-nombre, el canto piedra y forma pura de las cosas en orden. Vuelta a esos orígenes en los cuales el nombre es la sustancia, y la sustancia un cuerpo y el verbo un principio, mas un principio reflexivo para que la luz llegue y salga sobre su propia carne: principio y fin porque al fin también habrá de 'ser verbo' (*Ibíd*.:116).

Continuando con su vida, tras una breve estadía en Viena durante 1961, Reyna Rivas y su familia regresan a París, donde permanecerán hasta 1967 cuando viajan nuevamente a Caracas. En este punto de su biografía, consideramos valioso destacar que al hilo de estos viajes, Rivas realizó estudios de filosofía en la Universidad La Sobornne, y también de Arte Egipcio y Arte Moderno en la Escuela del Louvre en París. De igual forma asistió a cursos de Música y de perfeccionamiento vocal operístico en París, Roma y Siena.

La vuelta a Caracas duró poco. En 1968, emprenden una nueva aventura hacia New York. El motivo de este viaje, como los anteriores, gira en torno al desarrollo artístico y profesional de su familia. Armando Barrios fue para la época uno de los pintores modernos más importantes de Venezuela cuya obra forma parte de la Universidad Central de Venezuela, considerada patrimonio de la UNESCO y María Eugenia Barrios llegó a ser la bailarina de ballet más reconocida de Venezuela, e incluso, directora del Ballet Contemporáneo de Caracas, también es una destacada cantante lírica.

Tras la estancia en New York, Reyna Rivas regresa a nuevamente a la capital venezolana, instalándose allí junto a su esposo. Fueron justamente estos los años de reconocimiento a la labor artística de Armando Barrios a través del logro de múltiples exposiciones y la entrega de galardones. También fueron los años de la mejor voz poética de Rivas, la cual ha sido materializada en sus poemarios *Palabra y poesía* (1968); *Memorables* (1975); *Elegía* (1980); *Sueño de la palabra* (1996) y *En memoria* (1997).

Todos estos libros conservan la voz y la experiencia de una creadora que se sabe poeta porque le ha sido otorgada la palabra como don, así lo ve su amiga y maestra, María Zambrano:

> La palabra en Reyna Rivas nace, más que del saber, de una antiquísima sabiduría, la sabiduría sibilina, profética de Eva. De Eva que ha descubierto la palabra al par que el destino, la culpa y sus sucedáneos la muerte y el error. Mas no como un pasado que pesa, sino proféticamente, como en el momento anterior a la culpa que parece aceptar por sobreabundancia de vida y por algún último, oscuro secreto que sólo a la mujer pertenece o sólo la mujer posee. Una última respuesta guardada para el final de los tiempos, donde se presiente, leyendo algunos de sus poemas, que Eva aparecerá al fin, libre de toda oscuridad, como la madre profética, como la esposa a quien la palabra ha visitado en algún especial modo (Zambrano, 2007: 288).

En 1999 muere el pintor Armando Barrios y comienza para Reyna Rivas una nueva etapa en la que se ocupará de preservar la labor artística de su esposo a través de la Fundación que lleva su nombre. Mas no deja de escribir, y en el año 2000 le dedica su libro *Diálogos con Armando Barrios*. Dos años después sale a la luz su poemario *Infinitos verbales* (2002). Y en el año 2004 se edita la primera, y hasta ahora única, antología *Obra poética*, con la cual comienza a hacerse eco la palabra de Rivas en la literatura venezolana. Por último, en el 2006 publica el libro *Dedicatorias en acción de gracias* que cuenta con un prólogo del filósofo español Jesús Moreno Sanz.

El 2007, también fue para la escritora venezolana un año de pérdidas, pues muere su hijo Miguel, destacado arquitecto y fotógrafo venezolano. Ante esta circunstancia tan entrañable, Rivas se traslada a Israel a mediados de 2010, y suponemos, porque así nos lo comentó de viva voz la propia Rivas en conversación telefónica antes de la realización de ese viaje, que allí vivió con su hija hasta su muerte en marzo de 2011. Desconocemos la fecha exacta de su fallecimiento. En la prensa venezolana no hemos encontrado reseñada la muerte de la poeta. Sólo Monte Ávila Editores, meses después, dedica un obituario en su página web, gracias al cual hemos sabido de la noticia.

Esta biografía "poética" que hemos presentado da cuenta de la vida de una mujer poeta que, a primera vista, está comprometida con su familia. Y es cierto. Pero, visto más a fondo, he allí lo interesante, ese compromiso de esposa y madre, lo fue también con la poesía, la música, la pintura, con el arte y la cultura toda.

Harían falta muchos trabajos de investigación para dar a conocer la riqueza de la poesía de Reyna Rivas y también para reconocer su vinculación y aportes al desarrollo del campo cultural venezolano. Su labor literaria trasciende las fronteras de la poesía venezolana, y le permite formar parte de una red cultural, que cruza sus hilos entre ambos continentes y la sitúa en una posición privilegiada en relación con otros poetas venezolanos, pues ella tuvo comunicación directa con poetas, artistas e intelectuales de distintos países y épocas, especialmente con la filósofa española María Zambrano, cuya relación de amistad y magisterio nos dedicamos a estudiar actualmente. Reyna Rivas es una de las artistas mejor formadas de su tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

Fuentes, Eduardo, "Poemario de Patricia Guzmán". *El Universal*. Internet. 14-01-2010.
< http://www.eluniversal.com/2010/01/14/soc_art_poemario-de-patricia_1724407 >

Liscano, J., "Vista de la poesía venezolana", *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor Libros, 1994, pp: 279-291.

Pacheco, C., Barrera Linares, L. y González Stephan, B., (Coord.), *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, 2006.

Pantin, Y. y Torres, A., *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*, Caracas: Fundación Polar, 2003.

Rivas, R. y Barrios, A., *Diálogos,* Caracas, Fundación Armando Barrios, 2000.

_______ y Zambrano, M., *Epistolario*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2004a.

_______ *Obra poética*, Mérida, El otro, el mismo, 2004b.

VV.AA., *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor Libros, 1994.

VV.AA., *La cultura de Venezuela. Historia mínima*, Caracas, Fundación de los Trabajadores de Lagoven, 1996.

Zambrano, M., *Algunos lugares de la poesía*. Madrid, Editorial Trotta, 2007.

# ENTREPRENARIAT DES FEMMES. CATALYSEURS DE TRANSFORMATION ECONOMIQUE ET APPROCHES DE RÉUSSITE

*Mohammed Rajaa*
*Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan*

ABSTRACTS
Dans toute économie moderne, la diversité au sein du système entrepreneurial et la création de nouvelles entreprises ont plusieurs effets structurants. L'avènement de nouveaux entrepreneurs dynamise et diversifie le tissu économique. Cela se traduit par la création et le maintien d'emplois, une innovation accrue et le développement de nouveaux secteurs d'activités. Par effet d'entraînement, cela stimule l'utilisation de nouvelles technologies, l'implantation de nouveaux modèles d'affaires, la mise en marché de biens et de services novateurs, l'accroissement de la productivité et, globalement, une hausse de la prospérité individuelle et collective. On sait que le développement économique, politique et culturel des pays provient de l'action des entrepreneurs parmi lesquels figurent les femmes entrepreneurs. Au cours des dernières années, on assiste à une croissance du nombre des entreprises créées par les femmes dans le monde. L'entreprenariat féminin doit être étudié à part, pour deux principales raisons. Premièrement, depuis une dizaine d'années, il est reconnu comme une source non négligeable de croissance économique insuffisamment exploitée. Les femmes entrepreneurs créent des emplois pour elles-mêmes et pour d'autres, tout en apportant à la société, du fait de leur spécificité, des solutions différentes pour la gestion, l'organisation et le traitement des problèmes des entreprises, ainsi que pour la mise à profit d'opportunités économiques. L'entrepreneuriat des femmes est aujourd'hui reconnu comme l'une des sources de la croissance, de la création d'emplois, d'innovation et de richesses. Dans cette intervention, nous essayons d'analyser les axes suivants : les caractéristiques de l'entreprenariat féminin, son apport pour la croissance et le développement économique, ses facteurs clés du succès : style de management et approches de réussite, et une stratégie entrepreneuriale efficace vers un développement durable tourné vers l'avenir.

In a modern economy, the diversity within the entrepreneurial system and the creation of new businesses have several structural effects. The advent of new entrepreneurs energizes and diversifying the economy. This results in the creation and retention of jobs, increased innovation and development of new industries. By ripple effect, it stimulates the use of new technologies, the introduction of new business models, marketing of innovative goods and services, increased productivity, and overall an increase in individual and collective prosperity. We know that the economic, political and cultural development of the country comes from the action of entrepreneurs which include women entrepreneurs. In recent years, there has been a growth in the number of businesses created by women worldwide. Women entrepreneurs must be studied separately for two main reasons. First, over the past ten years, he is recognized as a significant source of economic growth largely untapped. Women entrepreneurs create jobs for themselves and others, while providing the company, because of their specificity, different solutions for the management, organization and processing of business problems, as well as taking advantage of economic opportunities Women's

entrepreneurship is now recognized as one of the sources of growth, job creation, innovation and wealth. In this presentation, we try to analyze the following areas: the characteristics of women's entrepreneurship and its contribution to economic growth and development, key success factors: management style and approaches to success and effective business strategy towards sustainable development focused on the future.

KEYWORDS
Entrepreneuriat des femmes, Développement, Stratégie, Entrepreneuriat durable, Observatoire.
Women entrepreneurship, Development, Strategy, Sustainable Entrepreneurship, Observatory.

Dans toute économie moderne, la diversité au sein du système entrepreneurial et la création de nouvelles entreprises ont plusieurs effets structurants. L'avènement de nouveaux entrepreneurs dynamise et diversifie le tissu économique. Cela se traduit par la création et le maintien d'emplois, une innovation accrue et le développement de nouveaux secteurs d'activités. Par effet d'entraînement, cela stimule l'utilisation de nouvelles technologies, l'implantation de nouveaux modèles d'affaires, la mise en marché de biens et de services novateurs, l'accroissement de la productivité et, globalement, une hausse de la prospérité individuelle et collective.

La recherche sur l'entrepreneuriat féminin date des années 70. Elle a beaucoup progressé dans les pays développés depuis plus de 40 ans, mais reste au début de sa phase d'émergence dans les pays en voie de développement. La présence de différences fortes au niveau des structures sociales des pays développés par rapport à celles des pays en voie de développement, exige l'étude de ces contextes au sein desquels a lieu la création des entreprises par les femmes.

On sait que le développement économique, politique et culturel des pays provient de l'action des entrepreneurs parmi lesquels figurent les femmes entrepreneurs. Au cours des dernières années, on assiste à une croissance du nombre des entreprises créées par les femmes dans le monde.

L'entreprenariat féminin doit être étudié à part, pour deux principales raisons. Premièrement, depuis une dizaine d'années, il est reconnu comme une source non négligeable de croissance économique insuffisamment exploitée. Les femmes entrepreneurs créent des emplois pour elles-mêmes et pour d'autres, tout en apportant à la société, du fait de leur spécificité, des solutions différentes pour la gestion, l'organisation et le traitement des problèmes des entreprises, ainsi que pour la mise à profit d'opportunités économiques

L'entrepreneuriat des femmes est aujourd'hui reconnu comme l'une des sources de la croissance, de la création d'emplois, d'innovation et de richesses. Pour connaitre l'impacte économique des femmes et attirer l'attention des responsables politiques et des chercheurs sur cet aspect fondamental il faut :

- Mieux comprendre le rôle de l'entreprenariat féminin dans la société et pour le développement économique**.** Nous savons que les femmes entrepreneurs occupent une place non négligeable dans l'économie, qu'elles ne sont pas confrontées aux mêmes défis et obstacles que les hommes et qu'elles agiront différemment. Plus les disparités entre hommes et femmes sont grandes dans une société, plus on peut s'attendre à ce qu'elles le soient aussi entre hommes et femmes entrepreneurs, qui ne contribuent pas de la même manière au développement économique.
- Mieux comprendre l'influence de l'entreprenariat féminin dans différents contextes économiques et sociaux. Par contexte, nous entendons à la fois le niveau de développement économique et le niveau de développement social à prendre en compte pour évaluer le rôle des femmes dans la société.

Dans cette intervention, nous essayons d'analyser les axes suivants : les caractéristiques de l'entreprenariat féminin, son apport pour la croissance et le développement économique, ses facteurs clés du succès : style de management et approches de réussite par une stratégie efficace, vers un développement durable tourné vers l'avenir.

L'ENTREPRENARIAT DES FEMMES : PRINCIPES ET CARACTERISTIQUES

L'entrepreneuriat féminin affiche une croissance exponentielle. Force est de constater que les femmes font désormais partie du visage économique et qu'elles continueront de le faire avec détermination si elles sont accompagnées adéquatement, si elles ont accès à du financement, si elles bénéficient de mentorat et de coaching et si elles élargissent leur réseau d'affaires. Elles ont la passion d'entreprendre des projets d'affaires et elles veulent participer activement aux défis des prochaines années.

Les femmes portent des valeurs entrepreneuriales différentes; leurs notions du succès, leurs motivations pour entreprendre des projets et leur style de gestion se distinguent de ceux de leurs collègues masculins. Elles se concentrent dans les secteurs plus traditionnels du commerce de détail et des services. Leurs entreprises sont plus jeunes, mais elles démarrent à un âge plus avancé que les hommes. Elles sont à construire leurs expériences et ont besoin de modèles de réussite féminins. Enfin, les

femmes entrepreneures portent majoritairement le défi de la conciliation travail/famille. (Annie Cornet et ali, p.204)

L'entreprenariat féminin doit être étudié à part, pour deux principales raisons. Premièrement, depuis une dizaine d'années, il est reconnu comme une source non négligeable de croissance économique insuffisamment exploitée. Les femmes entrepreneurs créent des emplois pour elles-mêmes et pour d'autres, tout en apportant à la société, du fait de leur spécificité, des solutions différentes pour la gestion, l'organisation et le traitement des problèmes des entreprises, ainsi que pour la mise à profit d'opportunités économiques. Cependant, elles sont encore en minorité parmi les chefs d'entreprise. Il existe donc un dysfonctionnement du marché qui opère une discrimination à leur encontre, en faisant obstacle à leur capacité à créer et à faire prospérer une entreprise.

Les décideurs politiques doivent remédier à ce dysfonctionnement, afin que le potentiel économique de cette catégorie d'entrepreneurs puisse être pleinement exploité. Même s'il ne fait aucun doute que l'impact économique des femmes est substantiel, nous ne disposons toujours pas d'une description fiable et détaillée de cette influence. Les récentes initiatives de l'OCDE (1997- 2000) répondent à cette lacune et attirent l'attention des responsables politiques et des chercheurs sur cet aspect fondamental.

Pour tirer parti des avantages procurés par les changements de politique, il importe d'intégrer l'entreprenariat féminin à l'examen de toutes les politiques axées sur les PME et sur la croissance (besoins de financement à tous les stades de la vie des entreprises créées par des femmes ; services de développement de l'activité et d'accompagnement ; accès aux marchés des entreprises, aux marchés publics et aux marchés internationaux ; accès à la technologie et à l'utilisation de la technologie ; R&D et innovation, etc.).

Les réseaux de femmes entrepreneurs constituent d'importantes sources de connaissance de l'entreprenariat féminin et sont de plus en plus reconnus comme un précieux outil de l'expansion et de l'encouragement de ce dernier. Les décideurs politiques doivent promouvoir la mise en réseau des associations, ainsi que la coopération et les partenariats entre réseaux nationaux et internationaux, tout en facilitant l'esprit d'initiative des femmes au sein de l'économie. (Llussá, 2010; Minniti et al. 2004)

Le rôle des groupements sociaux ou professionnels a été considéré par certains comme un complément utile et déterminant aux différents organismes d'appui existants

(Ponson, 2002). Ces réseaux peuvent être utiles pour obtenir des conseils, profiter de nouvelles opportunités ou bénéficier de partenariats commerciaux (Baines et Wheelock, 1998; Doyle et Young, 2001). Par conséquent, appartenir à un réseau, deviendrait pour plusieurs entrepreneures une source de soutien psychologique et matériel pour réussir dans leur processus de création et de consolidation de leur projet (OCDE, 2004).

L'entreprenariat féminin dépend à la fois de la situation des femmes *et* de la place de l'entreprenariat dans une société. Les femmes rencontrent des obstacles spécifiques (tels que les responsabilités familiales) qui doivent être surmontés pour qu'elles aient accès aux mêmes opportunités que les hommes. Dans certains pays, les femmes doivent également faire face à des obstacles dans l'obtention et la détention des droits de propriété ainsi que dans la conclusion de contrats. L'accroissement de leur taux d'activité est une condition préalable à l'amélioration de leur statut social et de la situation des femmes travaillant à leur compte.

On distingue généralement deux types de profils de femmes entrepreneures à partir de leurs motivations à créer ou à reprendre une activité: les femmes qui créent ou qui reprennent une activité par choix ou par opportunité (Zapalska et al., 2005; McClelland et al., 2005) et les femmes qui créent ou qui reprennent une activité par nécessité (DeMartino et Barbato, 2003; Bird and Brush, 2002).

Le « style de management » des femmes a suscité un grand intérêt depuis quelques années. Certaines études affirment qu'il existe des différences significatives entre les hommes et les femmes dans leur style de management (Eagly et al, 1990, 2001, Rosener, 1990, Mukhtar, 2002, Bruni et al. 2004). D'autres études, par contre, ont conclu qu'il n y'a pas de différence de genre dans les styles de gestion (Xie et Whyte, 1997, Wajcman, 1998). Concernant le financement des entreprises gérées par des femmes, les travaux montrent que les femmes investissent généralement pour des montants moindres que les hommes, et d'une manière générale, des sommes assez faibles au début de leur activité (Verheul et Thurik 2001, Constantinidis et al. 2006). En outre, pour créer leurs entreprises, les femmes préfèrent recourir principalement à leurs économies personnelles, aux cartes de crédit ou à des emprunts auprès de la famille et des amis plutôt que de recourir à des sources de financement externes tel que les prêts bancaires (Coleman, 2000, 2004, Constantinidis et al. 2006).

Quel que soit leur statut familial, leur niveau scolaire, économique et social, les femmes rencontrent des difficultés non négligeables liées à des stéréotypes portant sur leur genre. La littérature évoque plusieurs obstacles et difficultés spécifiques que

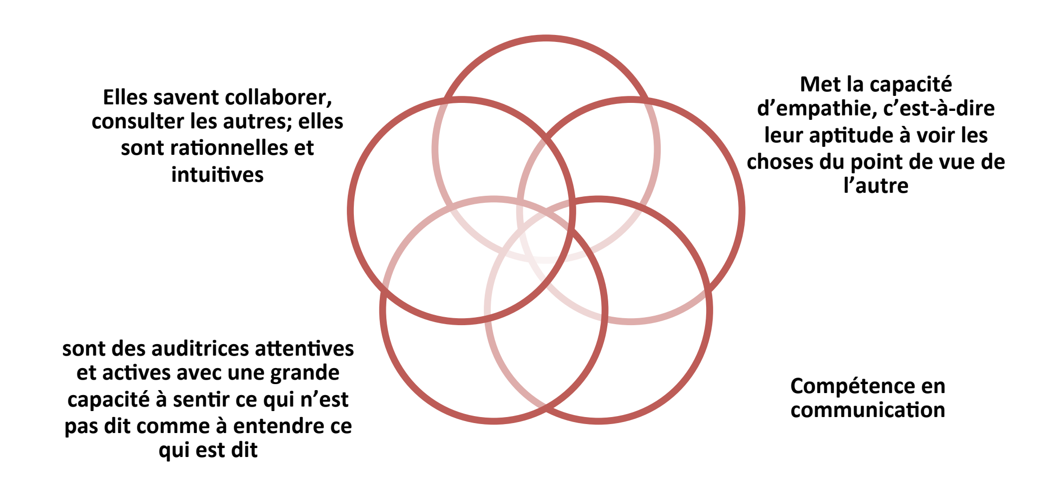
peuvent rencontrer les femmes entrepreneures pendant la création ou l'exploitation de leur entreprise. Selon l'OCDE (2000), les femmes peuvent faire face à des contraintes particulières qui peuvent empêcher le développement de leurs entreprises.

Parmi les problématiques spécifiques à l'entrepreneuriat féminin, certains évoquent l'accès au financement, l'accès aux réseaux et la conciliation entre vie privée et vie professionnelle. Néanmoins, ces difficultés diffèrent parfois d'un contexte à l'autre. En outre, les obstacles psychologiques sont souvent évoqués dans le cas des femmes entrepreneures (Rajemison, 1995). Certains affirment que le facteur psychologique ne peut pas être négligé chez les femmes. En effet, les femmes peuvent manquer de confiance en leurs capacités ou avoir une image négative d'elles, ce qui les empêche souvent de prendre des risques et de concrétiser leurs idées (Robichaud et al. 2007).

LES FACTEURS CLES DU SUCCES DE L'ENTREPRENARIAT DES FEMMES

Les motivations des femmes pour démarrer une entreprise sont très diversifiées et généralement, plusieurs motivations se conjuguent, certaines provenant de la femme elle-même et d'autres issues de son environnement. Les motivations provenant des femmes elles-mêmes, sont liées à leurs aspirations et à ce qui les attire vers le milieu entrepreneurial : les opportunités d'affaires, le besoin sur le marché, faire de l'argent, avoir déjà réussi en affaires et voulant reprendre l'expérience, choix de carrière, accomplissement, autonomie/ liberté, être son propre patron, passion, style de vie. Quant aux motivations liées à des facteurs externes, qui les poussent à partir en affaires, on retrouve des facteurs favorables et d'autres qui le sont moins: opportunité offerte, rôle d'un tiers qui pousse ou incite, perte d'emploi, insatisfaction dans l'emploi passé ou ne pas trouver un emploi qui convienne.

Par contre, la motivation à faire de l'argent, comme fin en soi, est peu répandue. Vouloir faire de l'argent est davantage un moyen vers diverses fins, comme la survie ou le développement de l'entreprise, payer des salaires, maintenir les emplois ou subvenir aux besoins de sa famille. Chose étonnante, plus du quart des répondantes ne mentionnent l'argent d'aucune façon parmi les motivations à être en affaires. Ainsi, la motivation à faire de l'argent est secondaire ou non mentionnée par plus de quatre entrepreneures sur cinq.




POUR QUE LES FEMMES S'ENGAGENT PLUS NOMBREUSES DANS LA CREATION, LA REPRISE ET LE DEVELOPPEMENT D'ENTREPRISE.

1. Organier les outils statistiques pour mieux cerner l'entrepreneuriat féminin. Mettre en place des indicateurs (quantitatifs et qualitatifs) pour mesurer la performance des dispositifs d'aide et l'évolution de l'entrepreneuriat féminin.

2. Créer une culture de l'entrepreneuriat féminin. Le désir d'entreprendre dépend en grande partie d'une culture, d'un état d'esprit qui sont transmis par l'éducation et ancrés de façon précoce. Il faut donc promouvoir, dès le plus jeune âge, des attitudes, des valeurs et aider les femmes à concrétiser leurs projets dans la création et le développement des entreprises.

- Lutter contre les stéréotypes « métiers » et élargir les secteurs d'activité dans lesquels les femmes se projettent en tant qu'entrepreneures.
- Promouvoir et valoriser l'image des femmes entrepreneures.
- Dédier un espace « entrepreneuriat des femmes » dans tous les salons et initiatives sur l'entrepreneuriat.

*3.* Accompagner, encourager et soutenir le développement des entreprises créées ou reprises par des femmes.

- Les facteurs qui freinent le développement de l'entrepreneuriat féminin sont identifiés : insuffisance de formation, d'accompagnement et de soutien, isolement et déficit de rôles modèles divers.
- Améliorer l'accès aux informations portant sur la création, la reprise et le développement d'entreprises par les femmes

- Développer l’accès à la formation pour les entrepreneures, adapté à leurs besoins
- Inciter les entrepreneures à sortir de l’isolement
- Développer les modes d’accompagnement personnalisés sur les trois premières années de vie de l’entreprise : par les réseaux et associations mais aussi mentorat / tutorat / parrainage marrainage bénévole par des cheffes d’entreprise.
- Multiplier les pépinières pour les entrepreneures et les espaces de co-working, avec la mise à disposition d’espaces par les acteurs locaux publics et privés.

4. Faciliter et garantir l’accès au financement : Le manque de capitaux au cours des deux premières années de la vie d’une entreprise – surtout s’il s’agit d’une entreprise technologique - ne se rattrape pas. Cette carence originelle rend les entreprises vulnérables face à leurs concurrents internationaux mieux financés. La préférence avérée pour l’investissement patrimonial est un frein pour le développement et la croissance de l’entreprise, puisqu’il restreint la part accordée au capital développement de l’entreprise.

Ces problématiques sont accentuées lorsqu’il s’agit du financement des entreprises portées par des femmes.

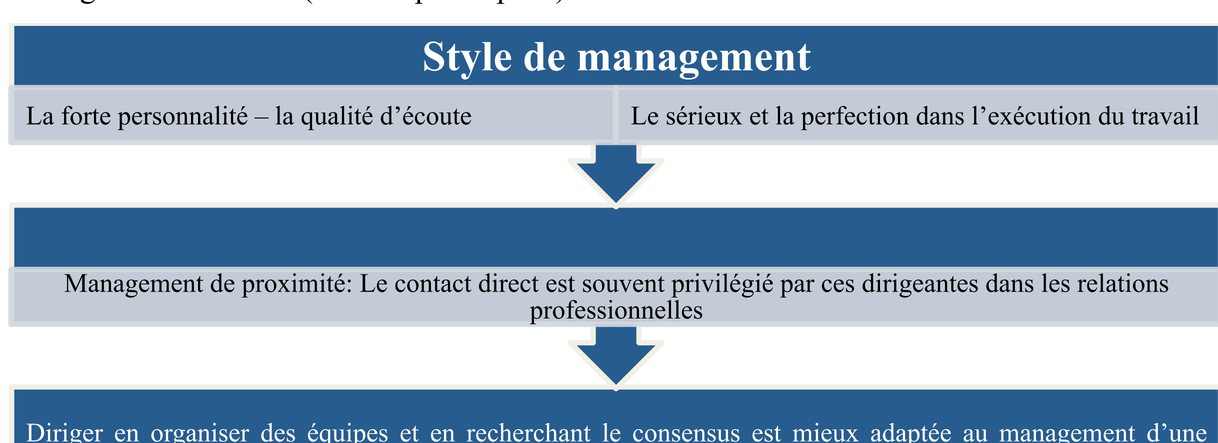
- Promouvoir, dynamiser et pérenniser le Fonds de Garantie à l’Initiative des Femmes
- Faire évoluer les caractéristiques de l’outil financier (la garantie) afin de répondre aux, nouveaux besoins des femmes entrepreneures et d’améliorer l’attractivité de cet outil auprès des principaux partenaires financiers (les banques).
- Renforcer les moyens financiers de ce dispositif afin d’accroître ses capacités d’accompagnement.
- Communiquer de façon renforcée et diversifiée afin de toucher les différents publics (femmes entrepreneures ou porteuses de projet, acteurs de l’aide aux entreprises, banques, grand public…).
- Inciter les femmes à élargir leurs sources de financement
- Sensibiliser les personnels bancaires à l’entrepreneuriat féminin

5. Améliorer le statut des entrepreneures et l’articulation des temps de vie.

STYLE DE MANAGEMENT

Les femmes entrepreneurs, du fait de leurs spécificités, semblent être en mesure d'apporter des solutions différentes pour la gestion et l'organisation des entreprises. Les mots d'ordre sont l'écoute, la compréhension, l'apport de réponses et de feedbacks, l'éthique, la responsabilité sociale, le travail d'équipe, la flexibilité. La notion de pouvoir n'est pas une priorité en tant que telle pour une femme dans le cadre de son activité professionnelle, elle conçoit ses fonctions en termes de responsabilités. De nombreuses études mettent en avant ces spécificités de comportements managériaux. L'une d'elles montre que les femmes ont des discussions stratégiques plus constructives et des approches différentes des enjeux et qu'elles répondent plus vite et différemment aux signaux de danger.

Ce type de management se trouve aujourd'hui être un modèle de réussite de management moderne (modèle participatif).



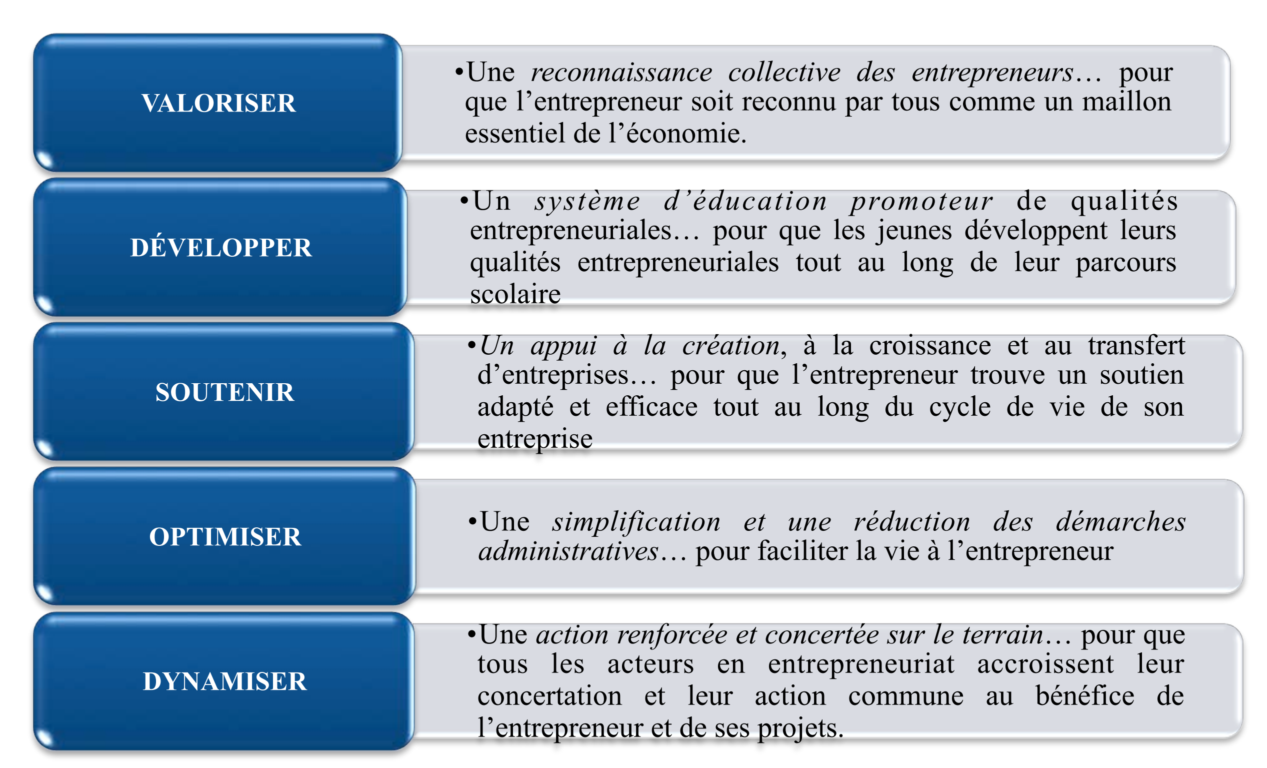

STRATEGIE DE DEVELOPPEMENT DE L'ENTREPRENEURIAT DES FEMMES

La stratégie repose sur une mobilisation de tous les acteurs sur le terrain, une mobilisation collective autant qu'une mobilisation de chacun dans sa sphère de responsabilités et de compétences. Elle s'appuie sur une volonté, confirmée par une majorité d'intervenants, d'établir des mécanismes de collaboration axés sur une approche intégrée afin d'assurer une continuité de services auprès des entrepreneurs, tout au long de leurs projets.

La Stratégie de l'entrepreneuriat doit être est guidée par une vision ayant pleinement intégré la culture et les valeurs entrepreneuriales. Le principal objectif de la stratégie est de hisser le pays parmi les sociétés les plus entrepreneuriales et de le positionner comme une pépinière d'entrepreneurs innovants et créateurs de richesse.

La stratégie repose sur une mobilisation de tous les acteurs sur le terrain, une mobilisation collective autant qu'une mobilisation de chacun dans sa sphère de responsabilités et de compétences. Elle s'appuie par ailleurs sur une volonté, confirmée par une majorité d'intervenants lors des consultations, d'établir des mécanismes de collaboration axés sur une approche intégrée afin d'assurer une continuité de services auprès des entrepreneurs, tout au long de leurs projets, en tenant compte étroitement des différents modèles d'entrepreneuriat et des particularités régionales.

Cette stratégie se base les principes suivants :




VALORISER

La Stratégie de l'entrepreneuriat mise sur une culture entrepreneuriale dynamique et responsable, ainsi que sur la hausse du taux entrepreneurial et le maintien d'entreprises durables pour la prospérité.

Les entrepreneurs doivent jouer un rôle majeur dans la création de la richesse et de l'emploi. Plusieurs activités de reconnaissance doivent être menées aux niveaux local, régional et national, mais il faut aller plus loin, mieux informer l'ensemble de la société et reconnaître davantage les entrepreneurs. La valorisation du métier

d'entrepreneur, tant auprès des jeunes qu'auprès de l'ensemble de la société, doit être est au cœur de la stratégie. Il faut mieux faire connaître l'importance de l'entrepreneur et de ses projets pour le développement de l'économie du pays ainsi que le rôle déterminant qu'il joue dans la création de la richesse et de l'emploi.

DEVELOPPER

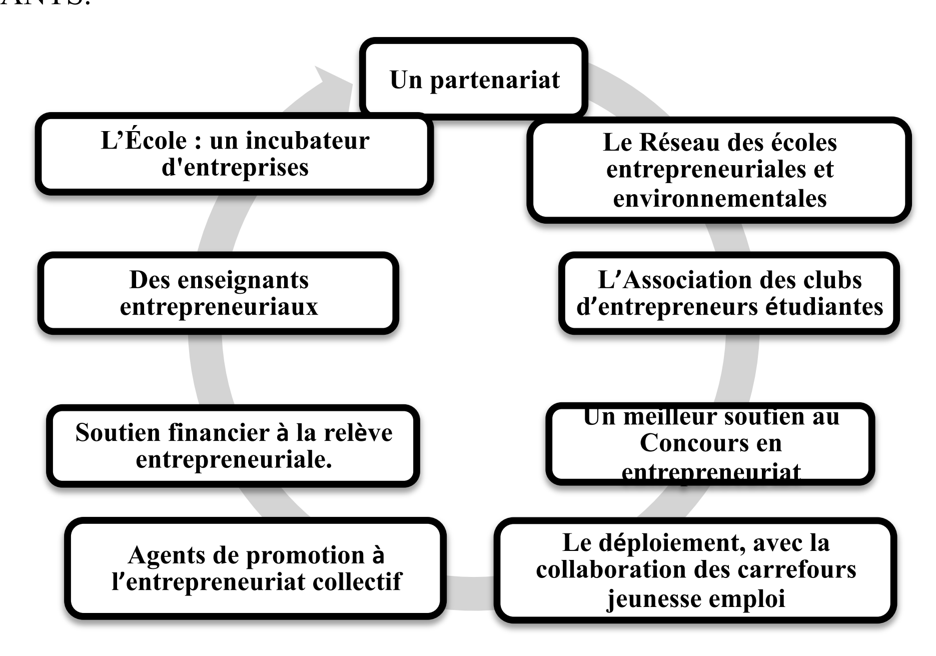
Un système d'éducation promoteur de qualités entrepreneuriales : L'influence du milieu scolaire dans le développement des valeurs, des goûts et des ambitions des jeunes est déterminante. Pour qu'ils découvrent et développent leur plein potentiel entrepreneurial, ils doivent pouvoir avoir accès, tout au long de leur parcours d'études, à des initiatives, à des formations et à des activités visant à stimuler et à renforcer leurs valeurs entrepreneuriales**.** Le Concours en entrepreneuriat, les initiatives de sensibilisation issues des carrefours jeunesse-emploi facteurs pour promouvoir l'entrepreneuriat des femmes.

Il faut aussi souligner l'importance des centres d'entrepreneuriat universitaires pour accompagner et soutenir les entrepreneurs en devenir au sein des universités. Le ministère de l'Éducation est un acteur de premier plan en matière de développement de l'entrepreneuriat, en collaboration avec ses partenaires des réseaux de l'éducation, les nombreuses actions doivent contribuer à la sensibilisation et à la formation en entrepreneuriat, au soutien au pré démarrage et démarrage des entreprises et au soutien de la relève entrepreneuriale.

Parmi les actions qui doivent être menées qui contribuent au développement de la culture entrepreneuriale des femmes :

- *La sensibilisation Entrepreneuriat* étudiant qui consiste au financement accordé aux établissements d'enseignement primaire et secondaire, aux centres d'éducation aux adultes et de formation professionnelle et aux établissements d'enseignement collégial.
- *Le Programme d'études de Sensibilisation* à l'entrepreneuriat doit être destiné aux élèves du deuxième cycle du secondaire
- *Un programme d'études de Lancement* d'une entreprise, destiné aux jeunes du secondaire (16 ans et plus) et aux adultes qui désirent démarrer la création d'une entreprise - Le *Concour*s en entrepreneuriat - Les *centres* d'entrepreneuriat universitaires - Les *groupes* de recherche en entrepreneuriat

DES STRATEGIES D'INTERVENTION PEDAGOGIQUE A VALEUR ENTREPRENEURIALE A LA FORMATION PRATIQUE DE FUTURS ENSEIGNANTS.




SOUTENIR

Le dynamisme entrepreneurial se traduit par un plus grand nombre d'entreprises créées ainsi que par la présence d'entreprises saines, en croissance et qui traversent les années

Pour réussir, l'entrepreneur doit pouvoir compter sur deux facteurs déterminants : un accompagnement adapté à ses besoins et un accès à divers types de soutien financier, selon la nature et le stade de vie de l'entreprise. La stratégie agit sur ces deux plans

La stratégie vise à :

- Accompagner l'entrepreneur aux différentes étapes de la vie de son entreprise
- Soutenir des clientèles particulières
- Favoriser le développement du modèle coopératif

Un accompagnement efficace à toutes les étapes de l'activité entrepreneuriale. L'entrepreneur a généralement besoin d'un accompagnement structurant, proactif et continu.

OPTIMISER

Le gouvernement doit accroître son efficacité en matière de services dispensés aux entrepreneurs et s'assurer que ces services évoluent en fonction des progrès

technologiques. Restructurer et de simplifier les programmes d'aide aux entreprises, simplifier et bonifier la prestation électronique de services pour les entreprises, renforcer la démarche gouvernementale de simplification en conformité avec les travaux du Groupe de travail sur la simplification réglementaire et administrative.

- Utiliser davantage et plus efficacement les nouvelles technologies afin de simplifier la vie des entrepreneurs. Mettre en place de nombreux renseignements et services disponibles en ligne pour améliorer la connaissance et l'accès par les entrepreneurs, de sorte que ceux-ci puissent tirer parti de toutes les possibilités offertes.
- Agir en matière de simplification réglementaire et administrative afin de s'assurer d'offrir un environnement d'affaires des plus compétitifs aux entreprises

DYNAMISER

Une action renforcée et concertée sur le terrain : La stratégie de l'entrepreneuriat doit se décliner sur le terrain, dans toutes les localités et les régions

- Une action concertée des acteurs régionaux et locaux
- Des plans d'action régionaux pour l'entrepreneuriat
- Les acteurs de chaque région sont appelés à *prendre un engagement en faveur de l'entrepreneuriat* et à mettre sur pied *une table d'action en entrepreneuriat* pour dynamiser la création, l'expansion et le transfert d'entreprises.

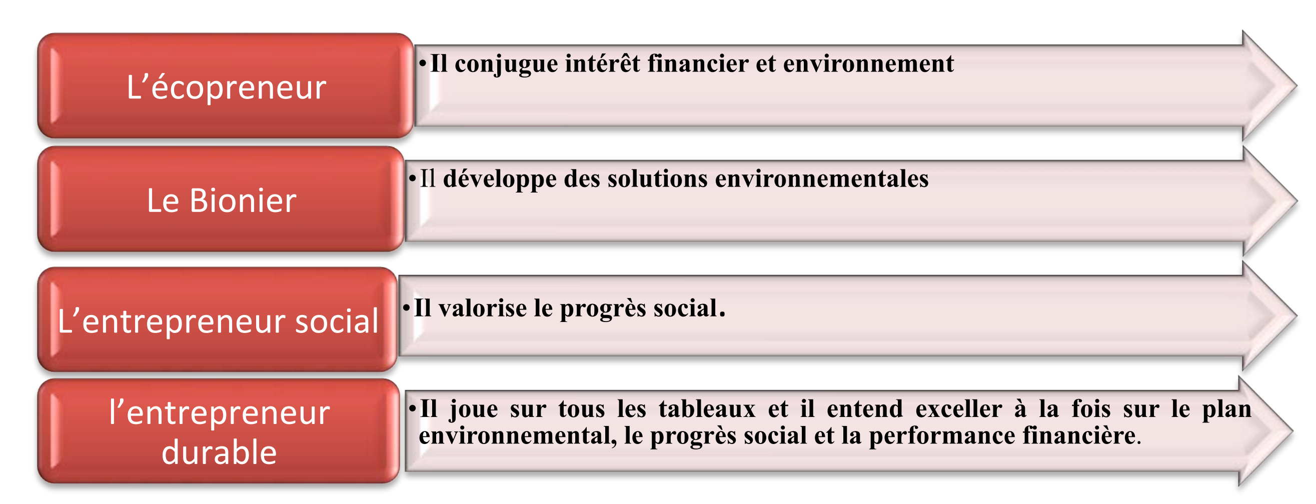
QUATRE TYPES D'ENTREPRENARIAT FEMININ ORIENTE VERS LA DURABILITE

L'entrepreneuriat a aussi une incidence importante sur de nombreuses valeurs fondamentales : une meilleure qualité de vie pour les collectivités et une meilleure occupation du territoire, mais également le développement durable, l'égalité et l'ouverture.

Les femmes sont une des ressources inexploitées les plus pertinentes pour l'entrepreneuriat. On en sait peu sur la pertinence économique de l'entreprenariat féminin, sur les instruments politiques qui sont efficaces pour augmenter les taux d'entrepreneuriat chez les femmes, et sur les effets macro-économiques d'une plus grande participation des femmes dans l'activité entrepreneuriale. La raison d'être de la politique pour le développement des femmesl'esprit d'entreprise a été traditionnellement

axée sur l'égalité et l'autonomisation des femmes, et l'inclusion sociale (Lotti, 2006). C'est seulement dans les années plus récentes, il est devenu clair que les femmes entrepreneurs à créer de nouveaux emplois pour eux-mêmes et les autres et « [...] peuvent fournir société avec différentes perspectives et approches de gestion, l'organisation et les questions d'affaires » (OCDE, 2004).

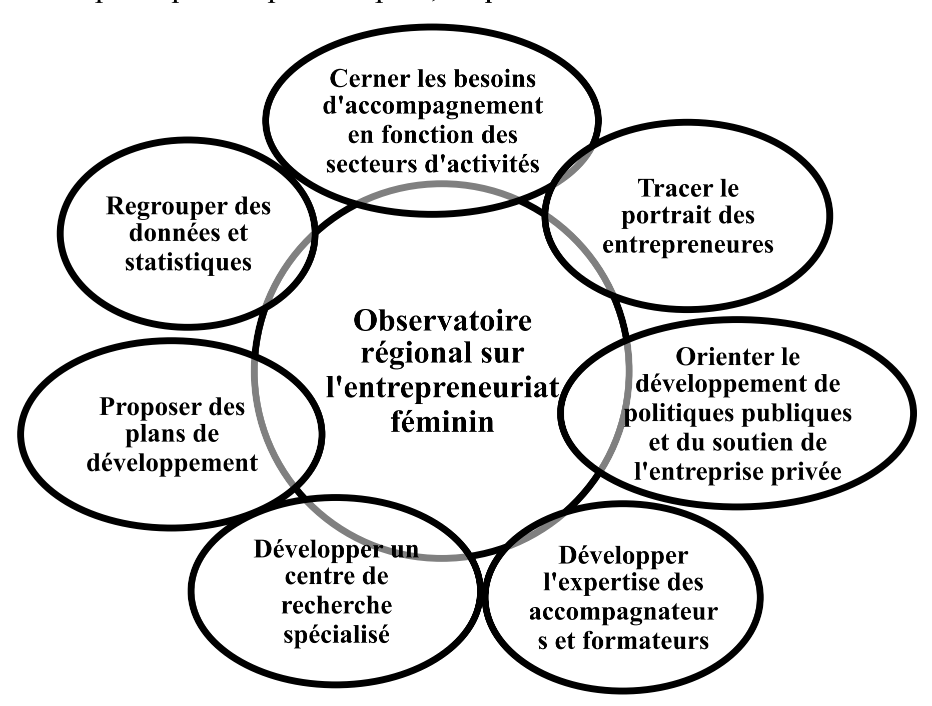
Les objectifs des entrepreneurs préoccupés de développement durable départagent les agents de changement de l'entrepreneur durable.




METTRE EN PLACE UN OBSERVATOIRE DE L'ENTREPRENEURIAT DES FEMMES

- Renforcer la capacité de participation des femmes à la population active en instaurant des structures d'accueil des enfants et en veillant à l'égalité de traitement dans l'entreprise. Plus généralement, l'amélioration du statut social des femmes et l'encouragement de l'entreprenariat auront des répercussions favorables sur l'entreprenariat féminin.
- Écouter la voix des femmes entrepreneurs. La création d'organismes publics chargés des droits de propriété des femmes chefs d'entreprise est l'un des moyens de faciliter ce processus. Ces organismes pourraient être investis de certaines missions, telles que la mise en place de centres d'affaires, l'organisation de séminaires et de réunions d'information destinés aux femmes et/ou la gestion d'un site Internet renseignant les femmes désireuses de créer/développer une entreprise.
- Intégrer l'entreprenariat féminin dans toutes les politiques relatives aux PME en s'assurant que les répercussions de ces politiques soient d'emblée prises en compte.

- Encourager le développement de réseaux de femmes entrepreneurs. Ces réseaux constituent d'importantes sources de connaissance sur l'entreprenariat féminin et sont de plus en plus reconnus comme un précieux outil d'expansion et de promotion de ce dernier. La coopération et les partenariats entre réseaux nationaux et internationaux peuvent favoriser l'esprit d'initiative des femmes dans l'économie mondiale.
- Évaluer périodiquement l'impact des politiques relatives aux PME sur la réussite des entreprises dirigées par des femmes et le degré de participation de ces entreprises. Il s'agit d'identifier des moyens d'améliorer l'efficacité des mesures à adopter. Les bonnes pratiques ainsi définies doivent être diffusées et partagées à l'échelle internationale.
- Améliorer les éléments factuels et analytiques qui nous servent à comprendre le rôle des femmes entrepreneurs au sein de l'économie. À cette fin, il faut renforcer le corpus statistique, afin de réaliser des analyses comparatives internationales entre hommes et femmes, ainsi que des études longitudinales, concernant l'impact des évolutions et des politiques de premier plan, en particulier sur la durée.




CONCLUSION

Les femmes entrepreneurs peuvent jouer un plus grand rôle que de par

le passé, en créant plus et de meilleurs postes de travail, en diversifiant l'économie vers des secteurs modernes et en fomentant l'augmentation du pou- voir des femmes. A travers la contribution avec de nouvelles idées, technologies et méthodes de production, ces entreprises peuvent stimuler la croissance de la productivité économique, en poussant même des firmes déjà existantes à améliorer leur productivité.

Il est nécessaire de réformer le climat des affaires pour tous les investisseurs, en particulier les femmes, en soulignant les rares difficultés spécifiques de genre.

L'entreprenariat féminin est partout un réservoir de croissance insuffisamment exploité. Il s'agit alors de cerner les motivations des femmes qui créent ou reprennent une entreprise et leurs spécificités éventuelles, les particularités des modèles d'entreprises « au féminin 3 (taille, service, mode de développement).

Pourtant, selon de nombreuses études, les femmes auraient des ambitions professionnelles tout à fait similaires à celles des hommes, notamment en termes de projets de création d'entreprises. Selon une étude de Mary Riebe, les femmes auraient des qualités managériales similaires à celles traditionnellement imputées aux hommes en termes de détermination, de motivation et de croissance. Pour la grande majorité des femmes chefs d'entreprises, leur entreprise est le centre de leur vie et leur investissement et leur implication total. Leur volonté de diriger leur entreprise avec un style de management différent plus compréhensif, collaboratif et plus à l'écoute des salariés n'empêcherait aucunement le succès et la croissance de leurs entreprises, au contraire.

L'appui à l'entreprenariat féminin : une affaire d'évolution démocratique. La qualité du développement de l'entreprenariat féminin semble être corrélée avec le niveau atteint de manière plus générale en matière de diversité des genres. Ainsi, dans les pays où les femmes sont présentes en politique et/ou dans le monde des entreprises à des postes de dirigeantes, l'entreprenariat est plus développé.

BIBLIOGRAPHIE

Afem, (2004, 2005), Etude sur l'entreprenariat féminin au Maroc: présentation des résultats, Rapport d'étude, Editeur : Association des femmes chefs d'entreprises du Maroc, Casablanca, 21 Mai, p. 50.

Afem, 2009, *L'entreprenariat féminin au niveau de l'oriental: synthèse de l'étude*,

Rapport d'étude, Editeur : Association des femmes chefs d'entreprises du Maroc, Oujda, Maroc, p. 42.

Afem, 2010, L'entrepreneuriat féminin au Maroc: bilan et perspectives, Etude n°23, Septembre, Editeur : Association des femmes chefs d'entreprises, Casablanca, p. 50.

Annie Cornet et Christina Constantinidis, 2004, Entreprendre au Féminin : Une réalité multiple et des attentes différenciées, Revue française de gestion, 2004/4 - no 151, pages 191 à 204.

Afem, (2011), Etude sur l'entreprenariat féminin au Maroc: présentation des résultats, Rapport d'étude, Editeur : Association des femmes chefs d'entreprises du Maroc, Casablanca, 21 Mai, p. 50.

Barkallil, N., (2005), Genre et activités économiques au Maroc, la persistance de la précarité dans l'activité féminine, *Livre Blanc*, Editeur le Haut-Commissariat au Plan, Rabat, p.43.

Beltran, C.P., (2006), Femmes, changement social et identité au Maghreb, *IEMed*, Collection Quaderns de la Méditerrania, n°7, p. 99-104.

Boussetta, M., (2011), Entreprenariat féminin au Maroc : environnement et contribution au développement économique et social, ICBE-RF Research Report n°, (10-11), *Investment climate and business environment research fund (ICBE-RF),* Dakar, Juillet, p. 50.

BRUSH C. G et HISRICH R. D., « Antecedent Influences on Women-Owned Businesses », Journal of managirial psychology, Vol.6, n°2, 1991.

CHIRCOVA A., « Women as a Company Head », Problems of Economic Transition, Vol.43, N°9, January 2001, pp. 6-19.

CLAIR D., Forum Européen sur l'Esprit d'Entreprises Féminin, 28/Mars/2003

FORGET, N. D. (1997). Entreprendre au féminin; Rapport du groupe de travail sur l'entrepreneuriat féminin. Québec: Groupe de travail sur l'entrepreneuriat féminin.

CORNET A. et CONSTANTINDIS C., Entreprendre au féminin: une réalité multiple et des attentes différenciées, Revue Française de Gestion N° 151, Juillet-Aout 2004.

HISRICH, R. D. & PETERS, M. P. (1991), Entrepreneurship : lancer, élaborer et gérer une entreprise, Economica, p.61.

KYANIBI H.F, l'Entrepreneuriat féminin au Burkinafaso : une étude exploratoire.

LACASSE, R. M. (1990), La petite entreprise au Canada : le cas particulier de l'entrepreneuriat féminin dans le secteur manufacturier, Thèse pour le doctorat en Sciences de Gestion, Université de Nice Sophia Antipolis.

LAVOIE D., Les entrepreneures : pour une économie canadienne renouvelée, Conseil consultatif canadien sur la situation de la femme, Ottawa, février 1988, p.3.

LE MAROIS, H. (1985), Entrepreneur a-t-il un féminin ?, Cahier de Recherche de Lille, p.10.

PONSON B., L'entrepreneuriat féminin dans l'Océan Indien : identités et mutations, 6° Congrès international francophone sur la PME - Octobre 2002 - HEC - Montréal

RAJEMISON S., Les femmes entrepreneurs et dynamique entrepreneuriale : le cas de Madagascar, Les facteurs de performance de l'entreprise, ED. AUPELF-UREF, John Libbey Eurotex. Paris, 1995.

# DE FRAY LUIS DE LEÓN A SOR ARCANGELA TARABOTTI: LA INTERTEXTUALIDAD TAMBIÉN ES CUESTIÓN DE GÉNERO

*María Dolores Ramírez Almazán*

*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS

En el presente estudio intento trazar un recorrido por las referencias y fuentes sobre las que se articula la *Satira* y *Antisatira* de Francesco Buoninsegni y Arcangela Tarabotti indicativas de la naturaleza de los respectivos textos dentro del marco de la querella de las mujeres en Italia durante el siglo XVII. Se señalan las diferentes formas de intertextualidad presentes en la primera parte de la obra y en especial los casos de plagio y fuentes veladas contra las mujeres de la tradición misógina que en el caso de Francesco Buoinsegni conducen a *La perfecta casada* de Fray Luis de León. Se incluye al final una adenda sobre la fortuna literaria de Arcangela Tarabotti.

In the present study attempts to trace a path by references and sources on which is articulated *Satira* y *Antisatira* of Francesco Buoninsegni and Arcangela Tarabotti and indicating the nature of the texts within the framework of the “querelle des dames” in Italy during the century XVII. It identifies different forms of intertextuality present in the first part of the work and especially plagiarism cases against women veiled sources of tradition in the case of Francesco Buoinsegni lead to *La perfecta casada* of Fray Luis de León. Is included at the end an addendum on Tarabotti Arcangela literary fortune.

KEYWORDS

Arcangela Tarabotti, Fray Luis de León, *La perfecta casada*, misoginia, intertextualidad.
Arcangela Tarabotti, Fray Luis de León, *La perfecta casada,* misogyny, intertextuality.

## SÁTIRA Y ANTISÁTIRA: DOS MUNDOS EN CONTRASTE

En 1638 se publica la *Sátira menipea contro il lusso donnesco* de Francesco Buoninsegni, una pieza más de la literatura italiana misógina que critica con fuerte sarcasmo la naturaleza femenina a partir de la ostentación y el lujo en el cuidado del cuerpo y el vestido. Cinco años más tarde, como respuesta y en defensa de la virtud y nobleza de la mujeres Sor Arcangela Tarabotti escribe la *Antisatira*, obra clave en el panorama del protofeminismo italiano de mediados del XVII. *Sátira y Antisátir*a aparecerán publicadas por Francesco Loredano finalmente en 1644[1].

Nos encontramos con una obra de doble autoría: él, Francesco Buoinsegni, secretario de Leopoldo de’ Medici, poeta y miembro de la *Accademia degli incognit*i.

[1] Para las citas de la obra remito en todo momento a la estupenda edición de Elissa Weaver: Elissa Weaver (ed.), Francesco Buoninsegni, Arcangela Tarabotti, Satira e Antisatira, Roma, Salerno editrice, 1996.

Ella, Elena Cassandra Tarabotti, con tan solo once años forzada a ingresar en el convento de Sant'Anna en Venezia, que tomará sus votos años más tarde con el nombre de Sor Arcangela Tarabotti; mujer docta, autodidacta y escritora por vocación.

Él, ya desde sus inicios, con la composición de algunos poemas y una obra sobre los estigmas de Santa Caterina y otra manuscrita *Satira delle sciochezze degli uomini*, personaje ilustre de la cultura de su tiempo; ella dedicada con empeño durante toda una vida de encarcelamiento en un convento a formarse como escritora y a lograr publicar sus obras, algunas de las cuales no podrían ver la luz más que después de su muerte. Él, inscrito en los repertorios bio-bibliográficos de su época y de siglos posteriores; ella incluida, precisamente a partir de la publicación de la *Antisátira,* en el *Index espurgatorius* de la Inquisición; y a pesar de ello (o tal vez, gracias a ello[2]), la publicación de la *Antisatira* gozaría de cierta repercusión, suscitando, como es sabido, las "debidas" respuestas polémicas (Biga, 1989) de la mano de figuras masculinas ilustres de su tiempo, quienes llegaron incluso a poner en duda su autoría[3].

Imposible para cualquier lector de cualquier época no contrastar la intención, el punto de vista y argumentación de esta especie de tensón[4]; en primer lugar porque ese es el objetivo declarado de Arcangela Tarabotti en su *Antisatira*, obra que concibe y configura rebatiendo uno tras otro los argumentos, sofismas y tergiversaciones en que Francesco Buoninsegni, aferrándose a la misoginia tradicional, cimenta su *Satira contro il lusso donnesco* para disfrute de la ilustre audiencia presente en la *Accademia degli Incogniti* durante su recitación.

Una lectura profunda nos dirá que las dos corrientes de este debate más o menos explícito ya existente en Italia (enfrentando por una parte la tradicional misoginia imperante y por la otra un incipiente protofeminismo inserto en la tradición de la querella de las mujeres) encuentran en la *Satira* y la *Antisatira*, respectivamente, un claro reflejo a través de las fuentes y del entramado intertextual del que abierta o veladamente se nutren.

---

[2] Los libros prohibidos se producían y circulaban ampliamente en Venecia entre las clases cultas y también en los conventos. Arcangela Tarabotti incluso leyó algunos de ellos (vid. E. Zanette, *Suor Arcangela, monaca del '600 veneziano,* Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960; 402-403).

[3] En especial Aprosio, Girolamo Brusoni y Ludovico Sesti. Resulta central para seguir esta polémica el estudio de Emilia Biga, *Una polemica antifemminista del '600: La Maschera scoperta di Angelico Aprosio*, Civica Biblioteca Aprosiana, 1989.

[4] A ese mismo contraste invita el editor, Francesco Loredano mientras presenta la obra a los lectores y nos invita a juzgar la condena del *lusso donnesco* conociendo a un tiempo "il placito e le diffese" (Weaver, 1998: 37).

DESENTRAÑANDO LA SATIRA MENIPPEA CONTRO IL LUSSO DONNESCO

La obra de Francesco Buoninsegni se concibe como una crítica moral destinada a la condena de los excesos de la moda femenina bajo la forma de sátira menipea. Según Mijaíl Bajtín (Bajtín, 1978, 165-178) este género clásico se caracteriza esencialmente por el tono tragicómico, la alternancia de verso y prosa y la crítica moral de costumbres, siendo claros exponentes de aquel periodo Menipo de Gadara, Antisfeno, Heráclido Póntico, Bion de Borístenes, Varrón o Petronio. Obras destacadas de este género son *Metamorfosis* de Apuleyo y el *Asno de oro* de Lucio Apuleyo. En época moderna la primera obra con este título es la *Satyra Menippea Somnium* de Justus Lipsius publicada en 1581 (Weaver, 1998: 16).

Y conforme a la tradición, en la *Satira* de Buoninsegni hallaremos ironía y sarcasmo junto con erudición, digresiones, paradojas e intertextualidad, puesto todo ello al servicio de una cruda y ridiculizante misoginia.

Ilustran, complementan, explican o sirven de punto de partida de las reflexiones de Buoninsegni otros textos de fuente declarada, bien porque se indica directamente el autor, bien porque se recurre al conocimiento compartido o a la erudición para su conocimiento. En el cuerpo de la *Satira*, este será el caso de *L'Orlando Furioso* de Ariosto, *Trionfo d'amore* y *Rerum vulgari fragmenta* de Petrarca, *Remedia amoris* de Ovidio, *El pastor Fido* de Guarino, algún dístico de Marcial y algún pasaje bíblico. Se trata en todos los casos de referencias o fragmentos breves de estas obras.

En el caso concreto de la poesía, que dentro del género de la sátira menipea debe alternar con la prosa, resulta cuanto menos llamativo que la mayor parte, no de fragmentos o versos sueltos como en los casos arriba citados, sino de las composiciones completas sean del mismo Buoninsegni, quien tal vez aprovecha la ocasión para dar a conocer su faceta poética. Es el caso, por ejemplo del soneto *Baco da seta* (que en la *Satira* inicia con el verso *Questo del fasto altrui gravito seme*) que utilizará como puntal en su metáfora que califica a la mujer como gusano, precisamente porque se viste con vómito y sepulcro de gusanos: "Quindi la donna altro non è che un verme che rode il cuore agli amanti, un vomito delicato della natura, ed un sepolcro indorato de' cuori umani" (Weaver, 1998: 41).

Dentro de esta misma tipología de intertextualidad me gustaría llamar la atención sobre la presencia de *La Raffaela o il dialogo della bella creanza delle donne* (Venecia, 1539). Piccolomini, a pesar de ser admirado por sus tratados de filosofía, por sus obras de astronomía y también por sus comedias, consiguió gran fama sobre todo

gracias a este *Diálogo,* tal como demuestran la numerosas ediciones que se realizaron en el curso de pocos años. Se trata de un diálogo entre la joven, Margarita, casada con un hombre que la ignora por completo, y una anciana que la instruye en los modos de vivir elegantes y agradables de las mujeres más cultas e ilustres de Siena, Raffaella, para Buoninsegni la "sciocca pedantessa di Venere" (Weaver, 1998: 40).

Este *Dialogo* se incluye en la abundante lista de manuales destinados a la educación de la mujer en la corte, sobre todo, a partir del tercer libro del *Cortegiano*[5] de Baldassar Castiglione (1528). Pero, evidentemente, con el recurso al personaje central de esta obra, Buoninsegni, además de obviar los abundantes textos entonces ya en circulación destinados a la formación de la mujer, busca la hilaridad en consonancia con la obra de Piccolomini y con ello, el vituperio de la naturaleza femenina centrando en la ostentación y el lujo.

Otro lugar significativo ocupa la tragicomedia pastoril de *Il Pastor Fido* (1590), la obra más conocida de Battista Guarini (1538-1612) que, como es sabido, suscitó una larga controversia que se prolongaría hasta el siglo XVIII entre los teóricos aristotélicos, detractores de la novedad dentro del género, y los partidarios de nuevas formas de experimentación. Buoninsegni, denostando el uso del adorno en los peinado y de las pelucas (Weaver, 1998: 46) remite directamente a la escena VI del Acto II, momento en que el Sátiro despechado pretende vengarse de Clorisca y en un forcejeo cree haberle arrancado la cabeza, cuando en realidad sorprendido descubre que lo que realmente le ha arrancado es una peluca compuesta de cabellos robados a cadáveres (vid. Ariani, 1977: 77-78).

Ocupa una papel relevante dentro de la tipología de intertextualidad explícita Ovidio, con *Remedia amoris* y en especial con *Las Metamorfosis*. Durante los siglos XVI y XVII esta fuente mitográfica seguirá siendo materia para el soneto, el drama y la fábula mitológica que gozó de gran vigencia en España y en Italia (Cristóbal Pérez, 1989: 139). Ovidio inspira a nuestro sátiro cuando recurre a la leyenda de Céfalo y Procris (Weaver; 1998: 39), o cuando lo menciona como el "maestro degli amori" (Weaver; 1998: 40) aludiendo a su *Otia si tolleris, perire Cupidinis arcus* para explicar

---

[5] Destacan a partir del s. XVII el tratado de Mario Equicola, *Libro de Natura e amore* (1525); Galeazzo Flavio Capella, *Della eccellenza et degnità della donne* (1526); *De Nobilitate* (1509) de Cornelius Agrippa; *Della dignità delle donne* (1542) de Sperone Speroni; *De la nobiltà et precellentia del femminile sesso* (1549) de Cornelius Agrippa, y un largo etcétera, unos a favor y otros en contra de las mujeres; vid. Gemma Volli, *Le Escluse*, Ibikos, 2006, p. 8; Fausto Díaz Padilla, "Las cortesanas, rebeldes por la libertad, en Estela González de Sande y Ángeles Cruzado Rodríguez (eds.), *Rebeldes literarias*, Sevilla, Arcibel, 2010, pp. 369-391.

que “si las mujeres evitan la ociosidad perece el arco de cupido” (Montero Cartelle, 2005: 147) y que si por vanidad están todo el tiempo ocupadas en el arreglo del tocado, nunca tendrán tiempo para el amor.

Algunos casos muy significativos conforman el tipo de intertextualidad velada o directamente el plagio. De esta faceta Buoninsegni demuestra cierta habilidad en al menos tres ocasiones que paso a reseñar a continuación.

A Ovidio alude directamente cuando presenta la metamorfosis de la mujer en árbol; en ese contexto, a partir de la idea de que tras el uso de los elevados chapines en realidad un tercio de su cuerpo podría pensarse de madera, en la *Satira* se introduce la transformación de Dríope en árbol (Weaver, 1998: 45), sin embargo cuando se refiere a la muerte de Orfeo hace suya una de las imágenes centrales de la sátira explicando el carácter despiadado y vengativo de las mujeres. En realidad, según he podido constatar, todas las versiones existentes sobre la muerte de Orfeo dejan bastante mal a las mujeres; pero, probablemente, la referencia a la que alude Buoninsegni más segura (entre otras cosas porque explica muchas de sus imágenes y los pasajes siguientes de la obra) es la misma relatada por Ovidio en *Las Metamorfosis*. Analizando este pasaje, descubriremos que la imagen de las mujeres que calzan los chapines (Weaver, 1998: 43-46) y que acaban convirtiéndose en árboles (lo cual constituye una parte central de la *Sátira* como ejemplo de la crueldad a la que pueden llegar las mujeres vanidosas, desdeñadas y resentidas) no la inventa Buoninsegni, sino que para ello se inspira directamente, entre otros, en el referido episodio de la muerte de Orfeo que en Ovidio describe el castigo al que fueron sometidas sus asesinas a las que, como venganza de su muerte, Lieo transforma en árboles (Ovidio, 2008, vv. 5-80).

Otro caso interesante, en esta ocasión, de plagio directo, que he podido localizar en el entramado intertextual de la *Satira* es el relativo al criticado uso del albayalde en el rostro y de lo conveniente del color negro en el vestido de la mujer (Weaver, 1998: 43). En esta ocasión, Buoninsegni copia literalmente sin mencionar la fuente el siguiente fragmento del *Convito morale per gli etici economici e politici*:

> La varietà di tanti colori tradisce le donne e la propia loro belleza. Il vero liscio delle donne (dice il proverbio) è il color nero. Perché il nero, che'è congregativo della vista, abborrendo l'occhio di guardare in quello oggetto, funesto, tutta l'unisce in rimirare il volto solo, che non ha tutto il tributto degli altri sguardi[6].

[6] La cita que incluimos es de Don Pio Rossi, *Convito morale per gli etici economici e politici*, Venezia, Guerigli, 1677, p. 273, pero la primera edición de esta obra es de 1639.

EL CASO DE LA PERFECTA CASADA: LA VELADA MISOGINIA

En este breve recorrido de fuentes e intertextualidades explícitas y veladas, dejo para el final la tercera de las referencias que creo más significativa. Se trata de la presencia directa pero oculta de *La perfecta casada*[7]*,* en concreto de uno de sus capítulos en bloque, con el cual la *Satira* se corresponde en el conjunto de motivos que en ella desarrolla su autor.

En la edición que he manejado de *La Perfecta Casada* el editor, fray Luis Galiana, ya da buena cuenta de la repercusión de esta obra en el panorama cultural de su tiempo[8], señalando como indicativas de la misma las traducciones en los años posteriores a la primera edición española. En concreto, menciona las publicadas en Venecia en1595, Brescia en 1608, y Florencia en 1712; y en un intento de explicar la importancia de la obra señala:

> De tantas ediciones como hemos referido y de haberse traducido en italiano, podemos inferir sin violencia los subidos quilates de esta Obra; pues no suelen lograr tanto despacho las que son de poco mérito, ni menos vienen a ser tan raras, como ella, las que no se grangean la atención de los curiosos (De León, 1799: XI).

Señala asimismo la singularidad y relevancia de *La Perfecta casada* en relación con las obras de Luis Vives, Ambrosio, Cipriano que la preceden y de las fray Luis se sirve directamente para la ocasión; pasa luego el editor a llamar la atención sobre el método empleado en la composición de la obra, según el cual el autor "no hace más que ajustarse al capítulo XXXI de los *Proverbios* e ir tratando del asunto según el orden que el Espíritu Santo pone allí, siguiendo y declarando cada verso, desde el X en que empieza la doctrina de las casadas, hasta el fin"(L. De León, 1799, XXIV).

---

[7] La edición *princeps* es de 1583 pero para las citas y referencias en este estudio remito a *La perfecta casada por el maestro fr. Luis de León del orden de S. Agustín*. Novena impresión, nuevamente ilustrada y corregida por fray Luis Galiana, del Orden de Santo Domingo, Lector de Filosofía en su Convento de Ontiniente. Madrid, Antonio Espinosa y Abadía, 1799.

[8] Por su parte, Rafael Lazcano Gonzáles (Fray Luis de León: Bibliografía, Editorial Revista Agustiniana, Madrid, 1994, pp.:256-257) además de las mencionadas en la edición de finales del XVIII que manejamos, incluye otras serie de traducciones modernas al italiano, en concreto una de 1932 y otra de 1962, ya con el título de *La sposa perfetta.* La buena acogida de este *speculum* de comportamiento era reconocida por los propios editores todavía en 1872, cuando afirmaban que tantas ediciones las justificaba la costumbre de regalarla a las novias como regalo de boda (Arribas, 2001). Según Margherita Monreale, La perfecta casada tuvo dos nuevas impresiones en el XVII, cuatro en el XVIII, once en el XIX, veintisiente y un número impreciso de reimpresiones en el XX; vid. Margherita Monreale, *Homenaje a Fray Luis de León*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2007, pp. 40-41.

De su valor pedagógico parece no caber duda, si atendemos a las palabras de editor, destinadas, en especial, a confesores y predicadores:

> no solo para aprender a declamar contra los pecados y desórdenes en que incurren las mujeres, sino también para saber aconsejar a las casadas, en dónde han de estudiar su obligación; porque sería muy conveniente que les propongan este Libro, y les persuadan su lectura: la qual les será mucho más útil que la que hacen en los Libros de Comedias, y en las Novelas de Zayas, Montalván y otras, que indignamente corren con el nombre de Exemplares, siendo así que no sirven para otro, que para despertar y fomentar el amor desordenado." (De León, 1799: XXXII)".

Tratándose de Fray Luis de León, creo importante mencionar aunque sea brevemente, la tradición anterior de esta forma de misoginia en el marco de la Iglesia. Por los estudios que se están llevando a cabo dentro de la teología feminista, ahora sabemos que ya a lo largo de los siglos XIII y XIV, al tiempo que se afianzaba una corriente profética femenina de gran calado en la sociedad europea, encontraban refuerzo distintas formas de misoginia y sexofobia que acabarían culminando en la caza de brujas con la publicación del *Malleus Malleficarum*. Y tal como recientemente se ha señalado (A. Valerio, 2012: 22), un anticipo de los planteamientos misóginos en que se sustentaba esta corriente puede localizarse en la obra del franciscano Álvaro Pelayo (†1350), quien en su *De statu et planctu ecclesiae* (Ulm, 1474) dedica un capítulo «[De las condiciones y los vicios de las mujeres. De si las mujeres pueden tener cargos públicos]», donde llega a señalar ciento dos vicios y fechorías que demuestran la inferioridad, además del peligro, de la mujer, «origen del pecado, arma del diablo, expulsión del paraíso, madre del error, corrupción de la ley antigua, etc.» refrendando sus razones en numerosas citas bíblicas, entre ellas los *Proverbios* de Salomón.

De la figura fray Luis se ha hablado desde la crítica feminista (Lorenzo Arribas, 2001) recordando en torno a su figura una doble lectura: progresista en algunos aspectos (tradujo parte de la Biblia al romance, lo que le valió la cárcel y preparó la edición de las obras de Santa Teresa, incluso se relacionó con el erasmismo) y conservador y misógino en otros muchos. Desde este enfoque, fray Luis con *La Perfecta casada* se convierte en el "paradigma de codificación patriarcal de la modernidad" (Lorenzo Arribas, 2001:61), con la finalidad de encauzar el comportamiento femenino, especialmente con la Contrarreforma. Y con su crítica a las mujeres, y a pesar de su enorme peso intelectual, la *Perfecta Casada* es un "enésimo eslabón en una cadena que tendría una miríada de seguidores" (Lorenzo Arribas, 2001:77) pero al que de forma

absolutamente directa, aunque velada, se suma también nuestro autor de la *Satira,* como veremos a continuación.

Ya en el Capitulo IV de *La Perfecta Casada,* "De la obligación que tienen los casados de amarse y descansarse en los trabajos mutuamente", encontramos lo que luego será la primera resonancia en la *Satira* con el recurso metafórico a Scylla y Caridis[9].

> […] así es lamentable miseria la de los hombres que bracean y forcejan todos los días contra las corrientes de los trabajos y fortunas desta vida, y se vadean en ellas, y en el puerto de sus casas perecen; y les es la guarda destruición y el alivio mayor cuidado y el sosiego olas de tempestad, y el seguro y el abrigo Scylla y Charybdis y el peñasco áspero y duro. Por donde lo justo y lo natural es que cada uno sea aquello mismo para que es; y que la guarda sea guarda, y el descanso paz, y el puerto seguridad, y la mujer dulce y perpetuo refrigerio y alegría de corazón (De León, 1799: 64-65).

Esta misma referencia se corresponde con las palabras de Buoninsegni, cuando tras invitar a las mujeres a hacer los chapines tan altos como picas confiesa con ironía:

> Or qui sì, signori, che io dubito che la nave del mio ingegno non sia per rompersi e far naufragio, non nello stretto di Messina fra Scilla e Cariddi,
> Ma nel mar de lo sdegno
> Fra due scogli di legno
> Eh, che le donne non son piacevoi, non ci è pericolo di rottura. E poi la mia è la nave di Ulisse; passerà sicura fra lo stretto di questo faro (Weaver, 1998:44).

Y de entre todos los capítulos de *la Perfecta casada* destacan algunos por su misoginia exagerada, pero en especial el Capítulo XII, titulado, precisamente ,"De cómo el trage y la manera de vestir de la perfecta casada ha de ser conforme á lo que pide la honestidad y la razón" en el que según el editor explica "Afease el uso de los afeytes, y condénanse las galas y atavíos, no solo con razones tomadas de la misma naturaleza de las cosas, sino también con dichos y sentencias de los Padres de la Iglesia y autoridades de la Sagrada Escritura", que tiene como punto de partida el versículo XXII del libro de los *Proverbios*. Aquí observamos una serie de nuevas correspondencias y paralelismos

---

[9] La imagen alude a la Odissea, en la que según la leyenda Ulises atraca en el estrecho de Messina, que tiene sus orillas marcadas por la presencia aterradora de Scilla, en la costa calabresa y de Cariddi en la costa siciliana. Scilla había sido transformada por Circe en el monstruo marino de seis cabezas que engullía a los navegantes seducidos por el canto de las sirenas. Cariddi era un remolino cenagoso qua cada seis horas tragaba y devolvía olas negras o frágiles embarcaciones.

con los temas, imágenes y motivos fundamentales presentes en la *Satira* que difícilmente pueden considerarse fruto del azar, como los que señalo a continuación.

Fray Luis habla al comienzo de este capítulo del miedo a las mujeres a que le aborrezcan y se declaren sus enemigas por dedicarse a este argumento que como veremos, aborrece:

> O quién tendrá ánimo para osar persuadireles a las mujeres a que quieran parecer lo que son? ¿O que razón sanará la ponzoña del solimán? Y no solo es dificultoso este tratado pero es peligroso también; porque luego aborrescen a quien esto les quita. Y así querer ahora quitárselo yo, será despertar contra mí un esquadrón de enemigos. (De León, 1799: 146)

Miedo que parece compartir el mismo Buoninsegni cuando al principio de la *Satira* confiesa que ha sido condenado a "biasimare i superflui ornamenti delle donne e per sottrarmi all'odio de' lor cuori ed agli strali delle loro lingue", y recurre a los versos del Orlando Furioso, intentando quitar peso a su trabajo que presenta como "delirio accademico o lamentazione d'ammogliato" o cuando más adelante nuevamente confiesa su temor a verse convertido en ¡ "la vittima consacrata allo sdegno di queste dame. E pure, (ben lo sapete ) non è sdegno che pareggi lo sdegno delle donne" (Weaver, 1998: 38)

Fray Luis, arremete de forma detallada en las páginas siguiente contra el uso de los afeytes, contra el teñido de los cabellos, y contra el dispendio y derroche que representa para las mujeres el cuidado de su cuerpo que termina arruinando a los maridos,

> Porque el darse al afeyte, de ramera es, y no de buena mujer. Como claramente se ve, porque las que con esto tienen cuenta, no la tienen jamas con sus casas. Su cuenta es desenlazar las bolsas de sus maridos, y el consumirles la hacienda en sus vanos antojos y para que testifiquen muchos, que parecen hermosas, el ocuparse asentadas todos los días al arte del afeytarse con personas alquiladas a ello. Asi que procuran de guisar bien su carne, como cosa desabrida y de mala vista: y entre día, por el afeyte, se están deshaciendo en su casa, con temor de que no se les eche ver que es postiza la flor, más venida la tarde, como de cueva, luego se hace afuera aquesta adulterada hermosura, a quien ayuda entonces para ser tenida en algo la embriaguez y la falta de luz. (Luis de Leon, 1799: 169)

Unas páginas más adelante, todavía siguiendo a San Clemente, además de insistir en el dispendio que supone la ruina de los marido, se añaden a la lista de

motivos el artificio en el vestir y, de modo muy significativo en el reflejo dentro de la *Satira*, el uso de los chapines:

> demás desto acaban a sus maridos, porque su primero y principal cuidado, es el sacarles algo, y el pelar a los tristes mezquinos, esta es su obra y todas las demás en su comparación les son acesorias. ¿es por ventura alguna dellas pequeña? Embute los chapines de corcho […](De Leon, 1799: 173-174).

No podía faltar la referencia a los adornos y las joyas, los oros las perlas y los carmesíes, (De León, 1799: 176), ni a los postizos y espejos (De León, 1799: 179), como tampoco las pelucas confeccionadas con cabellos de difuntos, las mismas a las que antes hemos aludido en la referencia de Buoninsegni al episodio de *Il Pastor Fido*, aunque como cabe esperar, en el caso de Fray Luis, con el tono admonitorio y moralista que les es propio:

> No pongáis como iguales, sobre vuestra cabeza santa y christiana, los despojos de otra cabeza, por ventura sucia, por ventura criminosa y ordenada al infierno. […] En valde os trabajais por parecer bien tocadas, en valde os servís en el cabello, de los maestros, que mejor lo aderezan, que el Señor manda que lo cubrais. Y creo que lo mandó porque alguna de vuestras cabezas jamás fuesen vistas (De León, 1799:190)

Tampoco podía falta la alusión a la vejez en la mujer, a la "argéntea crin" y al intento de luchar contra el tiempo que en Ovidio concluye en *Ars amandi* (Ovidio, 1989: 429) con la llamada al *carpe diem*[10] y que en Buoninsegni, en la auto cita con *Già sovra gli alpi del tuo bianco crine* (Weaver, 1998:52), al igual que Quevedo, con *Cuando tuvo Floralba tu hermosura* (F. Quevedo y Villegas, 1794:303) se traduce en un misógino soneto de desprecio a la mujer madura. La crítica a la mujer que intenta reparar los primeros signos de su vejez suena en *la Perfecta casa*da del siguiente modo:

> O destino o locura que se tiene por vergonzosa la edad deseada, que no se asconde el deseo de hurtar de los años, que se desea la edad pecadora: que se repara, y se remedia la ocasión del mal hacer. Dios os libre a las que sois hijas de la sabiduría, de tan grande necedad. La vejez se descubre mas, quando mas se procura encubrir. (De León, 1799: 188).

[10] "Tiempo vendrá en el que tú, que ahora rechazas a tus amantes, yacerás anciana y muerta de frío en la soledad de la noche, y las nocturnas peleas no romperán tu puerta, ni encontrarás por la mañana tus umbrales sembrados de pétalos de rosa" (Ovidio, 1989, 429).

Incluso la semejanza entre pompa y la lujuria no puede dejar de recordarnos el juego de palabras entre el *lusso* (la pompa) y la *lussuria* de Buoninsegni (Wearver, 1998: 40) y la secular relación que la Iglesia había establecido entre ambos términos (Morant, 1999: 133), relación de la que como veremos fray Luis es también portavoz.

> ¿Qué sirve traer el rostro honesto, y aderezado con la sencillez, que pide nuestra profesión y doctrina, y lo demás del cuerpo rodeado de esas burlerías de ropas agironadas y pomposas y regaladas? Qué fácil es de ver quán junta anda esa pompa con la lascivia y quán apartada de las reglas honestas, pues ofrece al apetito de todos a la gracia del rostro, ayudada con el buen atavío (De León, 1799:194).

Y faltaría algún elemento si no hubiéramos hallado también en *La Perfecta casada* la imagen del *marido como cabeza de la mujer,* la misma a la que Buoninsegni recurre, transformándola después, en una especie de juego cómico, en una baraja de cartas (Weaver, 1998: 47,50). Para fray Luis no cuenta más que en un sentido literal el significado de dependencia y sumisión al marido, cuando remitiendo a Tertuliano y a Pablo y a Pedro ("Que las mujeres estén sujetas a sus maridos"[11]) invita a todas las mujeres a la compostura y al orden cristiano del siguiente modo:

> Salid, salid aderezadas con los afeytes, y con los trages vistosos de los Apóstoles. Poneos el blanco de la sencillez, el colorado de la honestidad, alcoholado con la vergüenza los ojos, y con el espíritu modesto y callado. En las orejas, poned como arracadas, las palabras de Dios. Anudad a vuestros cuellos el yugo de Christo. *Sujetas a vuestros maridos vuestras cabezas* y quedareis así bien hermosas. Ocupada vuestras manos con la lana, enclavad en vuestra casa los pies, y agradarán más así, que si los cercasedes de oro. Vestid seda de bondad, Holanda de santidad, púrpura de castidad y pureza que afeytadas desta manera, será vuestro enamorado el Señor. (De León, 1799: 209)

De modo que para concluir no me queda más que señalar que en la *Satira* de Francesco Buoninsegni figuran todos estos elementos, entresacados de la *Perfecta casada* y luego enriquecidos con otros motivos (reducidos en número aquellos originales) que vienen a reforzar el planteamiento de vituperio de la ostentación, el lujo y el cuidado del cuerpo, y con ello, de la naturaleza inferior, banal y despreciable de la mujer. Asimismo, me atrevo a sugerir que Buoninsegni, dando por supuesto que la tradición, autoridad y, sobre todo, las fuentes *la Perfecta casada* son ya patrimonio

---

[11] *Vid*. Carta A Timoteo, II,9.

común de la erudición y de la cultura misógina de su tiempo, entiende como justificada la general omisión de toda referencia a la obra de fray Luis, la cual, por otra parte resulta innecesaria en la búsqueda del tono sarcástico e hilarante con el que debe impregnar su *Sátira* menipea.

ADENDA: DE LA FORTUNA LITERARIA DE LA ARCANGELA TARABOTTI

Como recientemente se ha señalado, Arcangela Tarabotti vive en la actualidad una nueva "giovinezza letteraria" siendo considerada una de las personalidades más importantes de su época dentro de los Women's Studies y de la historia en general, a partir de la denuncia del monacato forzoso, la defensa del derecho a la paridad desde el punto de vista social y económico, de la igualdad de oportunidades como el derecho a la formación y al trabajo, a participar en la vida pública y religiosa y el derecho a la sexualidad en las mujeres de su tiempo (Medioli, 2012, 1-2). De la recuperación de su obra se ha hecho y se está haciendo, ahora también en España, una importante labor.

Con respecto a la fortuna literaria me gustaría señalar aquí una curiosa información de la que he tenido noticia reciente. Se trata de una alusión brevísima en la escena VII de la II parte del poema dramático *La Dernier nuit de Don Juan*[12]. del ilustre dramaturgo francés Edmond Rostand. El paso al que me refiero es el siguiente:

> Don Juan: "Ce rire, là-bas, si mechamment fantasque, Arcangela Tarabotti la monegasque" [Esa risa de allí, tan perversamente caprichosa, Arcangela Tarabotti la monja]
> L'ombre: Non!

En la escena, que tiene lugar en Venecia, van desembarcando de sus góndolas una tras otra las mujeres que en vida conociera Don Juan, exactamente bajo la forma de 1.003 sombras enmascaradas que obligado por el demonio, Don Juan debe identificar dando su nombre. Como espectadores o lectores de la obra, debemos suponer que al aventurarse a pronunciar el nombre de "Arcangela Tarabotti" identificándola como "la monja" a partir de "esa sonrisa perversa y caprichosa" Arcangela no solo queda connotada de un modo preciso y negativo (la única además entre los restantes nombres femeninos) sino que también, a partir de aquí, pasa a formar parte de la interminable lista de victimas objeto del seductor español.

Curiosa referencia esta, a mi parecer, que demuestra, al menos desde una somera lectura, la prolongación de la pervivencia de su figura más allá de la esfera

---

[12] *Vid*. Edmond Rostand, *La dérnier nuit de Don Juan, poême dramatique en deux parties et un prologue*, París, Eugene Fasquelle editeur, 1921, p. 80.

exclusivamente literaria, también dentro del imaginario del público teatral francés de primeros del XX, si bien, con un alcance y naturaleza que valdrá la pena determinar en un futuro.

BIBLIOGRAFÍA


Ariani, M., (ed.), *Il Pastor Fido*, di Govan Battista Guarino, in *Il Teatro italiano,* II. *La tragedia del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1977.

Bajtín, M. (1978) *Problemas de la poética de Dostoiesvky*, México, Fondo de Cultura Económico, 1, pp. 165-178.

Biga, E., *Una polemica antifemminista del '600: La Maschera scoperta di Angelico Aprosio*, Civica Biblioteca Aprosiana, 1989.

Cristóbal Pérez, V. (traducción, introducción y notas) Ovidio Nasón, P.;, *Amores, Arte de Amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el Amor,* Madrid, Gredos, 1989.

Díaz Padilla, F., "Las cortesanas, rebeldes por la libertad", en Estela González de Sande y Ángeles Cruzado Rodríguez (eds.), *Rebeldes literarias*, Sevilla, Arcibel, 2010, pp. 369-391.

Guarino, B. *Il Pastor Fido*, *di Govan Battista Guarino*, in *Il Teatro italiano,* II. *La tragedia del Cinquecento*, a cura di Marco Ariani, Einaudi, Torino, 1977, p. 77-78. http://centaur.reading.ac.uk/28074/2/Tarabotti%20fra%20storia.pdf

León De, Luis*, La perfecta casada por el maestro fr. Luis de León del orden de S. Agustín*. Novena impresión, nuevamente ilustrada y corregida por fray Luis Galiana, del Orden de Santo Domingo, Lector de Filosofía en su Convento de Ontiniente. Madrid, Antonio Espinosa y Abadía, 1799.

Lorenzo Arribas, J., "Fray Luis de León. Un misógino progresista en la "querella de las mujeres". Relectura de *La perfecta casada*", en Cristina Segura Graíño (coord..), *Feminismo y misoginia en la Literatura Española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001, pp. 59-81.

Medioli, F. (2012) *Tarabotti fra storia e storiografia: miti, fatti e alcune questioni più generali.* Studi Veneziani. Internet 1/9/2013

Morant, I."Discursos sobre la feminidad: La mujer en los discursos religiosos católicos y protestantes", *Dossiers Feministes: Deeses e verges una iniciació histórica de les dones vistes per la religió*, nº 2, Universitat Jaume I, 1999, pp: 131-152.

Ovidio Nasón, P., *Las Metamorfosis*, L. XI, , (trad. de Ana Pérez Vega), Sevilla, Orbis Dictus, 2008.

Quevedo y Villegas de, F, *El parnaso español,* Tomo VII, Madrid, Imprenta de la Sancha, 1794.

Rossi, P. *Convito morale per gli etici economici e politici*, Venezia, Guerigli, 1677.

Rostand, E., *La dérnier nuit de Don Juan, poême dramatique en deux parties et un prologue*, París, Eugene Fasquelle editeur, 1921.

Valerio, A., "La Biblia en el centro: la *renovatio ecclesiae* y e surgimiento de la subjetividad femenina (ss. XII-XV), en Kari Elisabeth Borresen y Adriana Valerio (eds.), *Medioevo I*I (siglos XII-XV), Estella, Verbodivino, 2012.

Volli, G., *Le escluse,* Ibiskis, Empoli, 2006.

Weaver, E. (ed.), Francesco Buoninsegni, Arcangela Tarabotti, *Satira e Antisatir*a, Roma, Salerno editrice, 1996.

Zanette, E., *Suor Arcangela, monaca del '600 veneziano,* Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960.

Zanette, E., *Suor Arcangela, monaca del '600 veneziano,* Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1960.

# SYLVIA PLATH: EN LOS MÁRGENES DEL CANON AMERICANO

*Elena Rebollo Cortés*
*Universidad de Extremadura*

ABSTRACTS
Este artículo explora a la situación de Sylvia Plath en el canon literario americano antes de la publicación de *Ariel*—la obra en la que descansa su reputación poética—a través de la génesis y recepción de su primer poemario: *El Coloso*. Los múltiples cambios de título y las alteraciones de su manuscrito original reflejan la profunda transformación que experimenta la poesía de Plath como respuesta a los cambios en el panorama literario durante la década de los cincuenta. Por otra parte, y aplicando las teorías de Pierre Bourdieu, quedan al descubierto las estrategias adoptadas por Plath para obtener y (re)negociar su lugar en el campo literario y para obtener la legitimación de figuras tan relevantes y cercanas al poder en el interior del campo como W.H. Auden o Robert Lowell en Estados Unidos o Al Alvarez en Inglaterra.

This article explores Sylvia Plath's position in the American literary canon before the publication of *Ariel*—the title on which her literary reputation rests— through the genesis and reception of her first collection of poems: *The Colossus*. The multiple title changes and alterations of *The Colossus´* original manuscript show Plath's deep poetic transformation, her response and struggles to adapt to the changing literary landscape during the 1950s. Furthermore, an analysis through Pierre Bourdieu´s theories unveils the strategies Plath adopts in order to obtain and (re)negotiate her place in the literary field and to be legitimated by relevant figures close to power in the field such as W.H. Auden or Robert Lowell in the US and Al Alvarez in England.

KEYWORDS
Sylvia Plath, canon, legitimación, Pierre Bourdieu, *El Coloso.*
Sylvia Plath, canon, legitimation, Pierre Bourdieu, *The Colossus*.

El nombre de Sylvia Plath ha encontrado un lugar en las páginas de las antologías, estudios y volúmenes dedicados a trazar el mapa poético del siglo XX, gracias en gran parte a algunos de los poemas que dejó antes de morir en el interior de una carpeta negra. Encontrar el título definitivo para esta colección no fue tarea fácil para Plath quien "had her usual trouble with a title. On the title-page of her manuscript *The Rival* is replaced by *A Birthday Present* which is replaced by *Daddy*. It was only a short time before she died that she altered the title again, to *Ariel.*" (Hughes, 1981:15).

Es ya ampliamente conocido que el libro que se publicó en 1965 en Inglaterra con este evocador título no reflejaba la última voluntad de la autora con respecto a la selección y orden de sus últimos poemas. Y sin embargo, la versión de *Ariel* de 1965 se ha convertido en una obra cuya importancia "in terms of literary history, […] is

legendary—assuredly, one of the most important volumes of contemporary poetry" (Bundtzen, 2005:3).[1] Este poemario vendió 15.000 ejemplares en Inglaterra, apuntalando la reputación poética de Plath. En 1966 y avalado por el influyente prólogo de Robert Lowell, *Ariel* también se agotaría en las tiendas americanas, y artículos como "Russian Roulette" o "The Blood Jet Is Poetry" publicados respectivamente en las revistas *Newsweek* y *Time* harían de Plath una celebridad literaria en su país natal.

Si tenemos en cuenta que Plath había ocupado hasta entonces una posición marginal en el canon americano, este cambio de fortuna resulta aún más notable. El objetivo de estas páginas es explorar la situación de Plath en el campo literario de Estados Unidos previa a su muerte y la publicación de *Ariel* desde una idea fundamental trazada por Pierre Bourdieu en su teoría sobre el campo literario: la del juego de poder en el que participa todo autor que busca su lugar en él, en la competencia con otros aspirantes por la legitimidad. Para ello, hilvanaré a través de la historia, evolución y recepción del primer manuscrito de Plath, los intentos de la autora por lograr su publicación, alcanzar la legitimación y conquistar un lugar en el campo poético americano.

Laten además en la historia de este primer manuscrito aspectos fundamentales como el proceso transformativo de la poética de Plath y su profunda reflexión metaliteraria, los cuales quedan cristalizados en los múltiples cambios de título. Al igual que ocurriera con *Ariel*, Plath vacila varias veces al decidir el nombre de su primer poemario. Estas vacilaciones junto con los poemas que son descartados, reordenados o sustituidos por nuevas composiciones, quedan como eco de la larga conversación de Plath con los maestros modernistas, con las voces de la nueva generación y consigo misma dentro del marco mayor de las transformaciones en la escena de la lírica americana en la segunda mitad de la década de los cincuenta. El resultado es un proceso de (re)negociación poética con las cambiantes corrientes y tendencias de la época que le llevan a buscar primero el apoyo de W.H. Auden y posteriormente a asistir a los cursos de poesía de Robert Lowell. Para concluir, consideraré qué factores influyen en que Plath sí encontrara una vía hacia el interior del canon literario en Inglaterra tras la publicación de *The Colossus* en 1960 y la recepción que encuentra este libro cuando finalmente aparece en el mercado literario estadounidense en 1962.

[1] La versión de *Ariel* que responde a la intención final de Plath fue publicada en 2004 con el título *Ariel: The Restored Edition*, y con un prólogo de Frieda Hughes, hija de Sylvia Plath y Ted Hughes.

En primer lugar, es importante apuntar que el primer libro fue el resultado de la unión de varios poemas de un segundo manuscrito *The Colossus*, iniciado en la colonia para escritores Yaddo a finales de 1959, junto con otros provenientes de primer manuscrito cuyo título final fue *The Devil of the Stairs.* La versión embrionaria de este poemario fue la colección *Circus in Three Rings*, que Plath presentó como el trabajo final de Plath en una de las asignaturas de su último año en el Smith College, donde la autora se graduaría *summa cum* laude en 1955.[2] Como sabemos, la etapa formativa de Plath en esta institución se desarrolla en una década marcada por la Guerra Fría. Irving Howe bautizó este periodo como "the Age of Conformity" en su artículo de 1954 y Robert Lowell se refiere a ellos como "the Tranquilized Fifties".[3] Profundamente imbricados en el contexto socio-económico de la época, los discursos ideológicos dominantes de corte conservador conviven con una retórica nacional sostenida por ideas claves como la vigilancia, la seguridad y privacidad. En la ruptura, la reacción, la rebelión frente a estos valores debemos situar las nuevas propuestas de cambio de la nueva generación poética: la *Beat Generation* y el movimiento confesional que inaugura Lowell con "Skunk Hour".

Por otra parte, los años de Plath en el Smith College se corresponden también con el auge del *New Criticism* y de su propuesta de canon literario: "Modernism began, in the 1950s to be canonized and institutionalized within the Anglo-American Academy" (Britzolakis, 1999: 73). En su entrevista con Peter Orr el 30 de octubre de 1962, Plath explica "In America, in University, we read—what?—T.S. Eliot, Dylan Thomas, Yeats, that is where we began, Shakespeare flaunted in the background" (Orr, 1966: 169).

En esta misma conversación, la autora identifica a sus modelos poéticos: "When I was at college, I was stunned and astounded by the moderns, by Dylan Thomas, by Yeats, by Auden even: at one point I was absolutely wild for Auden and everything I wrote was desperately Audenesque" (Orr, 1966: 170). No resulta en absoluto casual que W.H. Auden figure de forma tan prominente en el canon personal de Plath ya que "Auden's position in American poetry in the 1950s equalled that of T.S. Eliot (…) their work marked the apex of New Critical form—ironic, allusive, carefully metered and

---

[2] Aunque ninguno de los poemas de este manuscrito llegará a formar parte de *The Colossus*, sí es cierto que la composición "Circus in Three Rings" fue aceptada por la revista *Athlantic Monthly* para su número de agosto de 1955, una publicación por la que Plath percibe 25 dólares. Poco después, la revista *Mademoiselle* pagará a Plath 10 dólares por "Two Lovers & a Beachcomber".

[3] Verso perteneciente a su poema "Memories of West Street and Lepke" incluido en *Life Studies* (1959).

shaped" (Wagner-Martin, 2003: 84). Tras emigrar a Estados Unidos en 1939, su presencia "in American literary life—as a teacher, as a lecturer in various colleges and universities, as an actively publishing poet and as the editor of the prestigious *Yale Series of Younger Poets*—made the 1940s and early 1950s the 'Age of Auden'" (Beach, 2003: 145).[4] Este premio otorgaba a Auden la autoridad y poder para descubrir, legitimar y establecer a jóvenes poetas en el panorama literario. Y es dicho premio precisamente el camino que Plath emprende para lograr situar a su manuscrito, y a sí misma en el mapa poético americano. Una constelación de factores como su admiración por Auden, quien para ella "stood as one of the colossal idols, mentors or father figures" (Gill, 2008: 17), la larga tradición del premio, su prestigio así como el de institución convocante—la universidad de Yale—y el precedente de Adrienne Rich, ganadora del premio en 1950 la llevan a presentar su manuscrito a este premio en dos ocasiones: por primera vez en 1957 y posteriormente en 1959.[5] Plath considera a Rich una de sus rivales poéticas más importantes y aspira para sí la misma la visibilidad, publicidad, consagración y legitimación que supuso para Rich la publicación de *A Change of World* en 1951 bajo los auspicios del premio y con la legitimación que supuso para esta obra y su autora el prólogo de W. H. Auden.

Auden se consagra como árbitro de la escena poética americana también en tanto que editor del *Criterion Book of Modern American Verse*, antología en la que recoge su legado para los jóvenes escritores y que vio la luz en 1956, el mismo año en el que la publicación de *Howl and Other Poems* anuncia el cambio del devenir poético de Estados Unidos. El grito de Gingsberg reclamaba nueva dirección poética y social: "the 'generation' that Ginsberg's poem represented felt alienated from much of American life, and it was *Howl* more than any other poem of the era which captured that spirit of alienation" (Beach, 2003: 190). Plath, se encontraba por aquel entonces en Inglaterra, demasiado lejos para escuchar este grito. Aunque sin ser totalmente equiparable al revulsivo que supusieron los versos de Gingsberg para la poesía americana, el inicio de la relación y su matrimonio con Ted Hughes en 1956 "reorientó sus intereses literarios en otra dirección. El canon de Wallace Stevens y W.H. Auden (…) es reemplazado ahora por la poesía anglosajona medieval e isabelina, Chaucer y Shakespeare, los mitos nórdicos, celtas y galeses, textos míticos y chamánicos y finalmente por Hopkins,

[4] De hecho, W.H. Auden trabajó como profesor visitante en Smith College en dos ocasiones. Primero en 1940 y posteriormente en 1953, cuando Plath era estudiante allí. Gracias a la profesora Elizabeth Drew, Plath consigue una entrevista personal con el poeta.

[5] Este premio se convoca por primera vez en 1919.

Shakespeare y Yeats" (Pâtea, 1989: 115). Plath escribe a su madre en 1956 que "Ted is amazingly struck by my 'book' (…) and claims it will be a best-seller, because it is all song, but also logic in music" (Plath, 1975: 281). Si bien es cierto que la opinión de Hughes sobre el manuscrito *Two Lovers and a Beachcomber* aún carece de capacidad legitimadora, refuerza la confianza de Plath en las posibilidades de su manuscrito tanto o más que el hecho de que la prestigiosa revista *Poetry* "a magazine of poets" (Plath, 1975: 274) hubiera aceptado ese mismo año seis poemas para su publicación.

En su primer intento de establecerse en el mapa poético, Plath presenta su manuscrito al *Yale Series of Younger Poets* en enero de 1957, un año marcado en la historia literaria americana por el juicio por los cargos de obscenidad a Lawrence Felinghetti por la publicación de *Howl.* Como otros aspirantes a formar parte de la nueva generación literaria formados durante la década de los cincuenta, "in much of Plath's college Poetry, the well-turned phrase, the attention to exacting formal pattern and ingenuity with end-rhyme and internal assonance insured her winning college prizes and some publication in national magazines" (Wagner Martin, 2003: 84). Plath había aprendido e interiorizado el modelo modernista junto con los preceptos del *New Criticism*, no obstante, esto no resulta suficiente para conseguir el ambiciado premio, la bendición de Auden, la entrada a los círculos literarios. El 9 de agosto, Plath escribe en su diario que recibir su manuscrito rechazado el día anterior había sido "like receiving back the body of a cancerous lover whom you hoped dead, safely, at the morgue, in a wreath of flowers to commemorate the past" (Kukil 2000: 294).[6]

La otra cara de la moneda, la del éxito y reconocimiento por parte de los poetas consagrados de la generación anterior la encontramos en Ted Hughes, quien en 1957 obtiene el *New York Poetry Center First Publication Award* por su primera colección *The Hawk in the Rain*. Los jueces de este concurso, W.H. Auden, Marianne Moore y Stephen Spender, celebraron los versos de Hughes en Estados Unidos y T.S. Eliot desde Inglaterra. La obra de Hughes es publicada por las prestigiosas editoriales Harper & Row y por Faber &Faber lo que constituye un firme paso más hacia la renovación de la escena lírica en las dos orillas del Atlántico. Como ha analizado exhaustivamente Heather Clark en su reciente obra *The Grief of Influence: Sylvia Plath & Ted Hughes* (2011), la impronta de cada uno en la obra del otro es amplia y extensa. De hecho, en 1958 Plath cambia el nombre de su manuscrito por tercera vez: ahora se decanta por *The*

[6] El ganador del premio ese año fue James Wright por su poemario *The Green Wall.*

*Earthenware Head,* un título en el que encuentra la manera adecuada de representar su universo poético: "out of earth, clay, matter, the head shapes its poems & prophecies" (Kukil, 2000: 332). Podríamos afirmar aquí que Plath parece estar orientando su búsqueda poética hacia lo orgánico, las cualidades ancestrales de la materia y la tierra, una concepción que impregna también las composiciones de Ted Hughes.[7]

Durante los meses siguientes, la reflexión de Plath se hace más profunda a la vez que reconstruye su manuscrito. En marzo de 1958, la autora se muestra entusiasmada por un grupo de ocho poemas inspirados en obras de Rousseau, Gauguin, Klee y De Chirico, y a los que se refiere de la manera siguiente: "long poems, lyrical poems, and thunderous poems: poems breaking open my real experience of life in the last five years: life which has been shut up, untouchable in a rococo crystal cage, not to be touched" (Kukil, 2000: 356). Además, "the brilliant and intriguing spheres these artists portrayed, in conjunction with her return to psychiatric counselling brought Plath to a new focus in Poetry. She began unravelling the puzzle of the psyche, memory and the unconscious" (Connors, 2007: 5).

Una nueva etapa en la transformación poética de Plath llega en mayo de ese mismo año. En primer lugar, el cinco de dicho mes—un día antes de asistir a un recital de Robert Lowell—Plath escribe que tras leer sus poemas había tenido "oddly a similar reaction (excitement, joy, admiration, curiosity to meet & praise) as when I first read Ted's poems in *St. Botoloph*: taste the phrases: tough, knotty, blazing with colour and fury" (Kukil, 200: 379). Apenas un año después, en abril de 1959, Lowell publicará *Life Studies.* La mayoría de estudios y antologías que dibujan el mapa poético americano del siglo XX sugieren que la aparición de este poemario junto con *Howl* de Allen Gingsberg en 1956 "turned poetry away from modernist impersonality and toward a poetic of autobiography and an aesthetic of authenticity" (Nelson, 2002: 29).

Los poemas y recital de Lowell tienen un importante impacto en Plath, quien el once de mayo de 1958 decide cambiar de nuevo el título de su manuscrito:

> Another title for my book: *Full Fathom Five* (…) It relates more richly to my life and imagery than anything else I've dreamed up: It has the background of *The Tempest*, the association of the sea, which is a central

---

[7] Recordemos aquí los primeros versos del poema "Hawk in the Rain" :
I drown in the drumming ploughland, I drag up
Heel after heel from the swallowing of the earth's mouth,
From clay that clutches my each step to the ankle
With the habit of the dogged grave, but the hawk
Effortlessly at height hangs his still eye

> metaphor of my childhood, my poems and the artist's subconscious to the father image—relating to my own father, the buried male muse & god creator risen to be my mate in Ted, to the sea father Neptune—and the pearls and coral highly-wrought to art. (Kukil, 2000: 381)

Plath encuentra en este título poderosos ecos shakesperianos, también presentes en *Ariel*, el nombre de su último poemario. Por otra parte, la tierra da paso ahora al mar como símbolo e imagen central, lugar donde encuentra el material para sus poemas: recuerdos, subconsciente y autobiografía. Además de la obvia presencia de otros aspectos psicoanalíticos y confesionales en esta descripción de Plath, es necesario subrayar que son figuras masculinas mitificadas como Shakespeare, Ted Hughes, Otto Plath o Neptuno las que presiden el lento y laborioso proceso de la composición de poemas que Plath presenta desde la metáfora de las perlas y el coral. A estas figuras se le unen las de otros modelos modernistas que representan los maestros, el ideal casi inalcanzable, como se desprende de otra anotación en su diario el 18 de mayo de 1958: "then, on the other hand, I have nothing but a handful of poems—so unsatisfactory, so limiting when I study Eliot, Yeats, even Auden and Ransom—and the few written in spring vacation to link me umbilically to a new-yet-not-born world of writing" (Kukil, 2000: 387). Plath, por tanto, no sólo navegaba ahora las posibilidades métricas y formales del modernismo, también—como escribe a su hermano el 9 de julio de 1958: "I am gradually getting to 'speak out' and of real experience, not just in metaphorical conceits" (Plath, 1975: 347).

Existe, pues, una clara tensión subyacente en la poética de Plath: los maestros modernistas frente a las nuevas voces de Ted Hughes y Robert Lowell, ambos poetas galardonados y agentes de cambio en el mapa lírico angloamericano, celebrados y respetados por instituciones y críticos, integrados en el dinámico campo literario-poético de mediados de siglo. Poetas además unidos por un *zeitgeist* común: la herencia compartida del mundo tras la Segunda Guerra Mundial, un nuevo *waste land* en el que el horror había adoptado formas como los campos de concentración, la realidad de la bomba nuclear y la amenaza constante del conflicto bélico latente en la Guerra Fría.

El interés de Plath por la propuesta de Lowell la lleva a asistir en 1959 a como oyente al seminario que éste impartía en la Universidad de Boston, donde conoce a Anne Sexton. En las clases "her humility and willingness to accept what was admired seemed at times to give her an air of maddening docility that hid her unfashionable patience and boldness" (Lowell, 1966: ix). De acuerdo a estos recuerdos de Lowell,

Plath había adoptado una posición de la alumna que busca agradar y conseguir la aprobación del maestro, la legitimación ahora de la mano de “the most distinguished American poet of his generation. A Pulitzer Prize winner and Library of Congress poet laureate, he commanded the respect of the country’s best poets and most influential critics” (Nelson, 2002: 44). No significa esto, sin embargo, que Plath renunciara al premio *Yale Younger Poets Series*: vuelve a presentar su manuscrito—ahora llamado *The Bull of Bendylaw*—una vez más en 1959, aunque no fuera ya Auden el juez este galardón sino el poeta, crítico y traductor americano Dudley Fitts.[8]

El seis de junio de 1959 recibe una carta en la que Fitts le explica que, a pesar de haber sido una firme candidata a ganar el premio, “my lack of critical finish (!) was what deterred him, my roughness, indecision, my drift in all but four or five poems. When my main flaw is a machinelike syllabic death flow” (Kukil, 2000:492).[9] Esta vez, es la distancia del paradigma formal, la influencia de las nuevas voces, la búsqueda de otra poética lo que lleva a Plath nuevamente al fracaso: “How ironic, that all my work to overcome my easy poeticisms merely convinces them that I am rough, antipoetic, unpoetic” (Kukil, 2000: 492). Significativamente, propuestas similares de Hughes y Lowell conseguirían el beneplácito de la crítica, *Hawk in the Rain* había conquistado a Auden, Spender y a Moore en 1957, y en 1960 *Life Studies* conseguiría el *National Book Award.*

Descorazonada, Plath se da cuenta de que “I have no champion” (Kukil, 2000:492). Hasta el momento, todos sus esfuerzos de encontrar apoyos en el cambiante campo poético americano habían resultado infructuosos. A pesar de conseguir que revistas tan prestigiosas y reconocidas como *The New Yorker* o *Poetry* se interesaran por sus poemas, Plath no contaba con la legitimación ni el reconocimiento de los agentes más cercanos al poder.

Por otra parte, tampoco había conseguido suscitar el interés de ninguna de ninguna de las siete editoriales a las que había enviado su libro, al carecer de premios literarios o el aval de una figura poética ya consagrada. Dos años después de que Hughes conquistara su lugar en los círculos literarios, Plath continuaba sin ser capaz de

[8] Hughes explica el origen de este título en losTed Hughes escribe una nota en *Collected Poems* en la que relaciona este poema con una balada tradicional recogida en el libro *English and Scottish Popular Ballads* editado por F.J. Child (1883):
The Great Bull of Bendy-law
Has Broken his band and run awa
And the King and his court
Canna turn that bull about
[9] El ganador en 1959 fue William Dickey por su poemario *Of the Festivity.*

publicar su primera obra. Con la carrera e Hughes en pleno ascenso, el matrimonio decide instalarse en Inglaterra en 1959, y aunque ella no podía saberlo entonces, su traslado a este país resultaría decisivo para su propio desarrollo profesional, incluso después de su muerte. Pero antes de cruzar el océano Atlántico, los dos poetas pasan unos meses en Yaddo, una colonia para escritores donde Plath decide olvidarse de su primer manuscrito—ahora con el título *Devil in the Stairs*—y seguir la sugerencia de Hughes de comenzar uno nuevo que tomaría su título del poema "The Colossus", que Plath compuso a finales de 1959. Durante su estancia en Yaddo, Plath continúa su transformación poética y encuentra inspiración en la obra de Theodore Roethke *Words for the Wind* (1959) que había recibido el *National Book Award*. De hecho "Roethke's example excited Plath, who had not yet found an artistic medium for the expression of her own experience of breakdown and treatment" (Middlebrook, 2006: 159). La huella de Roethke es visible en la serie de poemas titulada "Poem for a Birthday", que sólo aparece en las ediciones británicas de *The Colossus*.[10]

En noviembre de 1959, apenas un mes antes de que Plath desembarcara en Inglaterra, dos de sus poemas aparecen en el *Times Literary Supplement:* "The Hermit at Outermost House" y "Two Views in a Cadaver Room". Es uno de los primeros apoyos por parte de un agente cultural relevante que Plath encuentra en este país. Poco después llegaría el de James Machin, editor de William Heinemann, quien expresa el interés de la editorial por las composiciones de Plath.

La colección de poemas que llega a las manos de Machin contiene todas las composiciones de Yaddo junto con algunos provenientes de *The Devil in the Stairs*, título final de su primer manuscrito.[11] Y si bien William Heinemann no contaba con el prestigio y capital cultural de Faber & Faber—cuyo director era T.S. Eliot —Plath firma el contrato con ellos para la publicación de su primer libro el 11 de febrero de 1960.[12] Finalmente, *The Colossus* aparece en el mercado literario británico el 31 de octubre de 1960. El apoyo de los críticos llegó poco después, a través de los encendidos debates sobre la dirección de la poesía británica a finales de la década. Bernard Bergonzi es una de las primeras voces que escribe positivamente sobre el trabajo de Plath en su reseña

[10] La editorial americana Alfred A. Knopf, consideran este grupo de poemas demasiado cercano a Roethke, y piden a Plath que lo elimine—junto a otros—del manuscrito. Sólo dos de sus siete secciones aparecen, como poemas independientes, en la versión americana de *The Colossus*: "Flute Notes from a Reedy Pond" y "The Stones".

[11] Los poemas escritos en Yaddo son "The Manor Garden", "The Colossus", "The Burn-out Spa", la serie de "Birthday Poems" y "Medallion".

[12] Recordemos que Faber & Faber era la editorial que publicaba los trabajos de Ted Hughes en Inglaterra.

"The Ransom Note" publicada en el *Manchester Guardian* el 25 de noviembre. Bergonzi, sin embargo, era uno de los más destacados críticos defensores de la tendencia poética conservadora, formalista, de nostalgia por el pasado y los tiempos de gloria de Inglaterra conocida como *The Movement*.[13] Opuestos a esta tendencia, críticos como Al Alvarez reivindicaban la necesidad de una renovación, de versos que respondieran a la realidad histórica, que no escapara de los horrores modernos que habían legado dos guerras mundiales. Su reivindicación principal era una nueva seriedad que define como "the poet's ability and willingness to face the full range of his experience with his full intelligence; not to take the easy exits of either the conventional response or chocking incoherence" (Alvarez; 1962: 24). Se trataba, en definitiva, de una revuelta en contra de una poética que escapaba "in a strangely superannuated image of English life that seemed to hark back to a pre-1914 ethos, a reassuring and consoling escape from the pressures of the times" (Smith, 1982:151).

Alvarez responde a "The Ransom Note" con "The Poet and the Poetess", reseña publicada en *The Observer* el 18 de diciembre de 1960 y cuyas primeras líneas aluden irónicamente a las forma en la que Bergonzi se refiere a Plath: " Sylvia Plath's *The Colossus* needs none of the usual throat-clearing qualifications, to wit 'impressive, considering, of course it is a *first* volume by a *young* (excuse me) *American* poet*ess*'" (Wagner-Martin, 1997: 34). De este modo, Plath queda situada entre dos críticos en plena lucha de poder "as Bergonzi gave *The Colossus* a good review, one wonders if Alvarez´s irony were not redoubled for fear Plath fall into the 'wrong' camp" (Wurst, 1999: 66).

Plath, por su parte, se muestra exultante tras leer "The Poet and the Poetess", consciente de haber encontrado finalmente el campeón que tanto necesitaba su carrera. Alvarez era, en palabras de su biógrafa Elaine Feinstein: "a 'a king maker', a critic who could establish reputations. He held a position of prominence on a major daily paper that no one else occupied—then or now" (Carlson, 2013: 176). Siguiendo de nuevo a Bourdieu, Alvarez era un agente cultural con el poder de legitimar a Plath, y la capacidad de "bestow on favoured poets a far wider audience than was commanded by the literary magazines, a power as a tastemaker supplemented by frequent appearances on the BBC Third Programme" (Wooten, 2010: 220). Con el objetivo de afianzar su posición dentro del sistema literario británico y sabiendo de la capacidad canonizadora

[13] Algunos de los poetas británicos identificados con el *Movement* son Kingsley Amis, Philip Larkin, Donal Davie, Elizabeth Jenning, John Wain o Robert Conquest.

de Alvarez, Plath se presentará en sintonía con la propuesta de renovación de este crítico, algo que es especialmente evidente en la entrevista con Peter Orr de 1962. La respuesta de Plath cuando Orr le pregunta sobre su opinión sobre la poesía británica contemporánea no es en absoluto inocente ni casual: "I think it is a bit of a straight-jacket, if I may say so. There was an essay by Alvarez, the British critic: his arguments about the dangers of gentility in England are very pertinent, very true" (Orr, 1966: 168). Al respaldar públicamente las ideas que Alvarez había materializado ese mismo año en su ensayo "Beyond the Gentility Principle", Plath busca también garantizar para sí misma el apoyo del poderoso crítico.

Otro de los factores que ayudan a Plath a establecerse en los círculos literarios británicos, es la aparición en espacios de la BBC especializados en el mundo de la cultura como el *Third Programme.* De hecho, pocos días antes de la publicación de *The Colossus,* Plath acudió a los estudios de la BBC para grabar dos poemas "Leaving Early" y "Candles" que se emitirían en noviembre de 1960. Esta institución cultural no sólo proporciona visibilidad a Plath, también una importante fuente de ingresos, un medio para la difusión de sus poemas y una audiencia para los mismos. Tan importante consideraba Plath a la BBC para impulsar su carrera que el 4 de febrero de 1963, escribe en su última carta a su madre "I have no desire to return to America (…) there is nothing like the BBC in America" (Plath, 1975: 498).

Por ultimo, no podemos olvidar que otro de los apoyos de los que gozó Plath en Inglaterra fue Ted Hughes. En 1960, Hughes publica *Lupercal*, el poemario que supuso su consagración. Su creciente relevancia en las letras británicas venía acompañada de todo tipo de compromisos literario-sociales como por ejemplo cenas en casa de T.S. Eliot o el *cocktail* en honor a W.H. Auden que se celebró en las oficinas de Faber & Faber en junio de 1960. Plath se encuentra ahora más cerca de los grandes maestros a los que respetaba y admiraba.

Dos años después de la aparición de *The Colossus* en Inglaterra, la reconocida editorial Alfred A. Knopf lo publica en Estados Unidos. Plath cuenta ahora con el apoyo de una de las editoriales americanas más respetadas y goza de una cierta reputación poética en Inglaterra. Sin embargo, la recepción de su libro en Estados Unidos no resulta ser como ella esperaba. Para empezar, *The Colossus* aparece en el mercado estadounidense en 1962, año en que Anne Sexton fue nominada al *National Book Award* por *Live or Die*, poemario que obtendría el premio *Levinston Prize for Poetry*. En este contexto de auge de la poesía confesional, la crítica percibe el libro de Plath

cercano a una corriente poética conservadora ya superada. Un claro ejemplo de esto es la reseña de *The Colossus* que firma E. Lucas Myers significativamente titulada "the Tranquilized Fifties". Lo que es más, Myers afirma que Plath es "impressive for control of form and tone, appropriateness of rhythmic variation within the poem, and vocabulary and observation with are often surprising, and always accurate" (Wagner-Martin,1995: 45). Con afirmaciones como esta, Myers aleja aún más a Plath del paradigma confesional al identificar rasgos de sus poemas propios de la poética modernista. Una vez más, Plath queda relegada a los márgenes del canon americano, ahora por una razón opuesta a la que aducida por Dudley Fitts en 1959 cuando explica a Plath la razón por la cual no se había decidido por su colección como ganadora del premio *Yale Series of Younger Poets.*

Con lo expuesto en estas páginas he querido trazar a través de la historia de *The Colossus* la evolución poética de Plath, así como sus esfuerzos por alcanzar en su país natal un lugar en el campo literario, la legitimación por parte de los agentes cercanos al poder, muy especialmente a través de poetas consagrados. Considerando la recepción de *The Colossus* en Inglaterra, he presentado los apoyos por parte de agentes culturales británicos, muy especialmente del respetado crítico literario Al Alvarez, que otorgan relevancia Plath dentro de un contexto mayor: el de los debates alrededor de la dirección poética en Inglaterra, las luchas de poder entre antiguos y modernos, entre la continuidad y el cambio, relevancia que sitúa a Plath en una posición idónea para integrarse en el mapa poético británico. Finalmente, he presentado la recepción de su poemario en Estados Unidos para ilustrar como Plath vuelve a ser relegada a una posición periférica en un contexto literario dominado ahora por el movimiento confesional. No será hasta 1966, año de la publicación de *Ariel* en Estados Unidos cuando Plath ingrese en el panteón de poetas consagrados gracias, precisamente, al apoyo legitimador y definitivo de un poeta canónico como Robert Lowell. El prólogo de Lowell a *Ariel* marcará un cambio de giro en la fortuna literaria de Plath, en su recepción y en su paso de los márgenes al interior del canon.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarez, Al., *The New Poetry, Middlesex*, Penguin Books, 1962.

Beach, Christopher., *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Bourdieu, Pierre., *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Britzolakis, Cristina., *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford, Clarendon Press, 1999.

Bundtzen K., Lynda., *The Other Ariel*, *Thrupp y Stroud*, Sutton Publishing Limited, 2005.

Clark, Heather., *The Grief of Influence: Sylvia Plath & Ted Hughes*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

Connors, Kathleen y Bayley, Sally., Eye Rhymes: *Sylvia Plath´s Art of the Visual*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Gill, Jo,. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Hughes, Ted (ed.)., *Sylvia Plath Collected Poems,* Londres, Faber & Faber, 1981.

Kukil, Karen (ed.)., *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962*, Londres, Faber&Faber, 2000.

Middlebrook, Diane., "The Poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes: Call and Response" en The Cambridge Companion to Sylvia Plath, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp.156-171.

Nelson, Deborah., *Pursuing Privacy in Cold War America*, Nueva York, Columbia University Press, 2002.

Orr, Peter (ed.)., *The poet speaks: interviews with contemporary poets* conducted by Hilary Morrish, Peter Orr, John Press, and Ian Scott-Kilvery, Londres, Routledge, 1966.

Pâtea, Viorica., *Entre el mito y la realidad: Aproximación a la obra poética de Syliva Plath*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

Plath, Sylvia., *The Colossus*, Londres, William Heinemann, 1960.

Plath, Sylvia., *Ariel*, Nueva York, Harper & Row, 1966.

Plath, Aurelia (ed)., *Letters Home*, Nueva York, Harper & Row, 1975.

Rollyson, Carl., *American Isis: The Life and Art of Sylvia Plath*, Nueva York, St. Martin´s Press, 2013.

Smith, Stan., *Inviolable Voice: History and 20th Century Poetry*, Goldenbridge, Gill and McMillan Ltd, 1982.

Wagner-Martin, Linda., *Sylvia Plath: The Critical Heritage*, Londres, Routledge, 1995.

Wagner-Martin, Linda., *Sylvia Plath: A Literary Life*, Houndmills, Palgrave, 2003.

Wooten, William., *That Alchemical Power: The Literary Relationship of A.Alvarez and Sylvia Plath*, Cambridge Quarterly, 39 (2010) pp. 217-236.

Wurst, Gayle., *Voice and Vision: The Poetry of Sylvia Plath*, Ginebra, Editions Slatkine, 1999.

# LA PROSCRITA CHRISTA WOLF Y SU HUIDA A TRAVÉS DE MEDEA

*Marcos Román Prieto*
*Universidad de Sevilla*

ABSTRACTS
Este trabajo pretende dar luz acerca de la relación entre crisis y creación artística a partir del ejemplo de la producción literaria de Christa Wolf. Para dicho estudio se toma como referencia su reescritura del mito de Medea, ahondando en los paralelismos entre autora y personaje. La temática que se aborda gira en torno a las conductas en momentos de crisis -que dan lugar a la marginación de individuos o colectivos-, así como los resortes que usa el poder para generar *chivos expiatorios*. Se aportan las reflexiones de la escritora sobre el origen de la violencia, la proscripción y la huida en un marco histórico determinado: el *Wendepunkt* alemán tras la reunificación y el *Literaturstreit*.

This paper attempts to shed light on the relationship between crisis and artistic creation starting from the example of the literary production of Christa Wolf. Her rewrite of the myth of Medea has been taken for this study as a reference, delving into the parallels between author and character. The theme is behaviours in times of crisis - that leads to the marginalization of individuals or collective-, as well as the mechanisms that use the powers to create *scapegoats*. The reflections of the writer about the origin of the violence, the exclusion and the escape are provided in a particular historical context: the German *Wendepunkt* after reunification and the *Literaturstreit*.

KEYWORDS
Crisis, proscripción, *chivo expiatorio*, Christa Wolf, Medea
Crisis, exclusion, *scapegoat*, Christa Wolf, Medea

## 1.- INTRODUCCIÓN

Para entender nuestra historia, cultura, y filosofía resulta imprescindible el conocimiento de nuestra mitología. Con esta proposición no sólo se confirma en la literatura esta relación, sino que se pueden rastrear otros tipos de correspondencias biunívocas que unen indisolublemente al autor con el personaje mitológico, conformando un ente creador de dos caras donde uno se refleja en el otro. Este proceso de retroalimentación artística está presente en una de las grandes figuras de la literatura femenina en lengua alemana. Se trata de la escritora Christa Wolf y su revisión del mito de Medea a partir de su obra *Medea. Stimmen.* Con esta premisa se pretende abordar esta identificación a través de un hilo temático que hilvana la estructura de esta relación entre autora y personaje: el tema de la proscripción como consecuencia de un proceso, cuyo origen se encuentra en el miedo de la sociedad a lo diverso, auspiciado por el poder patriarcal que oprime no sólo al género femenino, sino a todo lo extraño –en

definitiva a todo lo desconocido- que pueda plantear una seria amenaza para el sistema. Tanto el poder institucional, ejercido por los que nos gobiernan, como los entes fácticos que condicionan a aquellos, han generado a lo largo de nuestra larga historia un mecanismo de control por el cual necesitan, irremediablemente, la creación de *chivos expiatorios*. Tal desarrollo culmina con el acatamiento o sumisión –sea de forma inconsciente o voluntaria- por parte de esa gran masa anónima llamada población. Por lo que respecta a Christa Wolf, como se apuntará más adelante, se encuentra este complejo proceso en su trayectoria vital y literaria, que va siempre unido, como si se tratase de una simbiosis de causa y efecto, al tema de la huida. La tensión entre dos maneras de ver el mundo se cristaliza en la experiencia vital de Christa Wolf en el marco del cambio propiciado por la caída del Muro, cuyas consecuencias para los ciudadanos alemanes no sólo fueron aquellas positivas, parapetadas en el *cornucopiae* del nuevo modelo capitalista. El desmoronamiento del sistema comunista también supuso la destrucción de valores, como el de la igualdad, la fraternidad o la solidaridad. En torno a este *Wendepunkt* se asiste a una crisis que se alimenta de un nuevo concepto de sociedad, que se muestra cada vez más deshumanizada, y que tiende a homogeneizar patrones de conducta en torno a una nueva visión. Este fenómeno toma fuerza en un sujeto y un lugar concreto: Christa Wolf y "su Alemania" antes y después de la caída del Muro. La profunda crisis existencial y literaria que la "dama de las letras" de la República Democrática Alemana tuvo que sufrir a consecuencia de los ataques de los intelectuales occidentales en el marco del *Literaturstreit* parece obedecer a un intento de difamación y demonización del acervo cultural del extinto Estado alemán. Otros autores, como Heiner Müller, también sufrieron la campaña de acoso y derribo de la crítica occidental.

Con este panorama, sólo el exilio se perfila como única vía de supervivencia para el binomio *autora-escritora*. Se identifica la constante huida de Medea con el *éxodo* de la autora a California, donde aún se perciben las huellas de escritores del Exilio. Esta huida le da fuerzas para volver a crear, al tiempo que la persecución sufrida le proporciona el *leitmotiv* de su nueva propuesta: la reescritura del mito de Medea. Así nace un nuevo y ambicioso proyecto que culmina con la publicación de *Medea. Stimmen*.

## 2.- CHRISTA WOLF Y SU CREACIÓN LITERARIA

Christa Wolf (1929-2011) pasará, sin duda, a los anales de la Historia de la Literatura alemana del Siglo XX como uno de los iconos artísticos más representativos

del panorama cultural de la extinta República Democrática Alemana. Su encomiable labor en pro de una sociedad basada en los valores del socialismo, como la solidaridad y la igualdad, se refleja en su prolija creación literaria. Como todos sus contemporáneos, su infancia estuvo marcada por la indeleble huella que dejó el Nacionalsocialismo. Y como el destino de otros muchos que habitaban más allá del río Oder, se vio forzada a emprender el penoso éxodo desde su ciudad natal (en su caso, Landsberg an der Warthe[1]) para recabar en un extraño lugar de la nueva y reducida geografía alemana (en su caso, la región de Mecklenburg). Y así, como ocurriera con muchas alemanas de su generación, pasó de ser una adolescente de las BDM[2] a entrar en la edad adulta como militante del SED[3]-o lo que es lo mismo, pasó de pertenecer a la única asociación femenina posible en la Alemania nacionalsocialista a formar parte del único partido posible del nuevo Estado socialista. La nueva experiencia vital que significaba vivir en un Estado comunista impregnó de una manera muy marcada sus primeras obras.

En los albores de su producción prosística escribe, en 1961, *Moskauer Novelle (Novela moscovita)*, obra donde se aprecia el dogmatismo literario de un nuevo concepto socialista. En ese mismo año, tras la construcción del infame Muro que pretendía dividir para siempre en dos partes la ciudad de Berlín, escribió una de sus obras más emblemáticas que selló el comienzo de su éxito literario. La división de Alemania es el tema principal de esta novela titulada *Der geteilte Himmel (El cielo dividido),* que se adaptaba a la perfección a la nueva doctrina marcada por el llamado *Bitterfelder Weg*, que obligaba a los autores del nuevo Estado socialista a tratar en sus obras los problemas actuales de la clase obrera.

Tras varios años de producción literaria exclusivamente al servicio de la propaganda socialista, Wolf encontró su verdadero estilo propio en su obra *Nachdenken über Christa T. (Reflexiones sobre Christa T.),* publicada en 1968, y considerada el germen de un nuevo concepto narrativo llamado *subjektive Authentizität*, donde el individuo cobra protagonismo, siendo el sujeto el que habla, frente a la concepción realista-socialista, donde el autor busca la complacencia del partido ensalzando las virtudes de la colectividad. De este modo, la figura biográfica de Wolf empezaba a ser reconocible en su *yo* narrativo. Esto fue lo revolucionario de su escritura y el motivo por el que se convertiría en una disidente virtual. La amable fachada de aquel Estado

---

[1] Actualmente esta ciudad polaca tiene el nombre de Gorzów Wielkepolski
[2] Siglas de *Bund deutscher Mädel* (Federación de muchachas alemanas bajo la época nacionalsocialista)
[3] Siglas de *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (Partido Socialista Alemán Unificado)

utópico con el que ella y muchos camaradas se habían ilusionado, comenzaba a resquebrajarse, mostrando su represión hacia todo aquello que subvirtiera el pensamiento único de un socialismo que parecía servir a los intereses de los burócratas atrincherados en el poder, en lugar de velar por el bien común del conjunto de la ciudadanía. Tras haber sufrido *en carne propia* la violencia de un mundo guiado por los planes bélicos de unos pocos hombres poderosos, cuyas consecuencias asolaron gran parte de Europa y robaron la vida a millones de inocentes, Christa Wolf volvía a revivir cómo, desde las altas esferas del Estado, se ejercía de nuevo ese abuso institucional. Con la elaboración de esta obra, la escritora tomó la decisión de abandonar el *realismo socialista* y la uniformidad estética propugnada por el *establishment pseudostalinista* de la RDA –a la que aún se adhería la mayoría de artistas-. La gran crisis existencial que sufrió Wolf, tras las reprimendas a los escritores que tuvieron lugar en los diferentes plenos del Comité Central en la década de los sesenta, incidieron en gran medida en la elaboración de una obra en la que ya no se exaltaba el optimismo socialista, sino que se presentaba a una mujer enferma. La protagonista, como le ocurriera a la propia autora, somatizaba los conflictos políticos internos del régimen socialista de Alemania del Este, produciendo la enfermedad, que en esta obra subjetiva de Wolf representa el desencanto y la decepción colectiva. Para conocer los orígenes de esta crisis existencial de Christa –cuyas consecuencias fueron la decepción y frustración, reflejadas brillantemente en su creación literaria a través de la huida simbólica que representaba para ella este nuevo subjetivismo- se muestran muy reveladoras las directrices de obligado cumplimiento exhortadas por el Comité Central en los diversos plenos, ejerciendo así una forma de coacción y violencia llamada censura, que no por ser más sutil que otros mecanismos resulta menos destructiva. Walter Ulbricht[4] advirtió a los representantes del mundo de las artes de la RDA, en el noveno pleno del Comité Central, de una manera totalitaria, que el Estado no sufragaría ningún tipo de escepticismo (MAGENAU, 2002: 172). Mucho más severo se mostró el mismo Erich Honecker en el undécimo pleno, quien amenazó a los artistas de esta forma:

> ¿Cómo puede explicarse que una ideología del «escepticismo burgués sin límite» pueda ayudar a los trabajadores? A los seguidores de esta ideología, que representan modos de vida casi anarquistas y que disfrutan de una «absoluta libertad» de opinión, querríamos aclararles abiertamente que se equivocan si piensan que ellos no necesitan formar parte de la

[4] Walter Ulbricht fue el primer Secretario General del Partido Socialista Unificado Alemán, ostentando el cargo desde 1950 hasta el 3 de mayo de 1971, día en que fue nombrado como su sucesor Erich Honecker.

> repartición del trabajo en nuestra República socialista, que con tanto sacrificio están construyendo nuestros trabajadores. Igualmente se equivocan si piensan que el Estado va a subvencionar su derecho a proclamar su antivitalista escepticismo burgués como única y bienaventurada religión. La cuestión es clara: Si queremos seguir aumentando la productividad laboral y con ella el nivel de vida, lo que realmente interesa a los ciudadanos de la RDA, debemos evitar que ni en la literatura, ni en el cine, ni en el teatro ni en la televisión se propaguen filosofías nihilistas, pesimistas o cualquier otra que destruya la moral.[5]Escepticismo y aumento del nivel de vida no pueden ir unidos en el proyecto común de la construcción del Socialismo. (AGDE, 2000: 243)

No es de extrañar que la publicación de una obra en la que la muerte era el tema central, significara una clara provocación a la estética de acatamiento forzoso que debía representar, de forma inmaculada, un optimismo sin fisuras y alentador para los lectores de ese –utópico para algunos y ya fallido para muchos- Estado socialista. Estos acontecimientos marcaron, sin duda, el comienzo de un distanciamiento irreversible entre el poder establecido y la escritora, quien ya llevaba consigo la etiqueta de *disidente*. Entretanto, el sentimiento de culpa y responsabilidad por la barbarie *nazi* seguía latente en ella, y ello queda reflejado en *Kindheitsmuster (Muestra de infancia)* (1976), novela autobiográfica que se sitúa en su infancia bajo el dominio nacionalsocialista. Aparece una pregunta sobre la que la autora escribirá profusamente a lo largo de su vida: ¿Cómo nos hemos convertido en lo que hoy somos?[6] (WOLF, 2000: 307). Con este testimonio, la autora reflexiona sobre las muestras de conducta de una época que aún perduran, y de cómo el pasado se perpetúa en el presente, idea con la que comienza la narración: *"El pasado no está muerto; nunca lo ha estado. Lo mantenemos separado de nosotros convirtiéndolo en algo ajeno a nosotros"* (*Ibid*: 13).

Otra profunda crisis golpearía a la escritora. En noviembre de 1976, el cantautor Wolf Biermann realizó unas declaraciones a lo largo de sus actuaciones al otro lado del Muro que fueron censuradas y consideradas anticomunistas, teniendo como consecuencia que se le retirara la nacionalidad de la República Democrática Alemana. Aquellos hechos tuvieron una gran repercusión en la vida cultural de la RDA y provocó que Christa encabezara, junto a otros muchos intelectuales,[7] una protesta abierta contra el gobierno, en defensa de la libertad de expresión y del respeto hacia una crítica

---

[5] Esta traducción y las siguientes están efectuadas por el autor de este artículo.
[6] *¿Cómo nos hemos convertido hoy en lo que somos?*
[7] Junto a Christa Wolf, firmaron un escrito de protesta los siguientes intelectuales: Sarah Kirsch, Volker Braun, Fritz Cremer, Franz Fühmann, Stephen Hermlin, Stefan Heym, Günter Kunert, Heiner Müller, Rolf Schneider y Gerhard Wolf.

constructiva al régimen. Este hecho le costó la expulsión fulminante de la directiva de la sección berlinesa de la Unión de Escritores. Hasta su marido, Gerhard Wolf, fue expulsado del partido como represalia. De nuevo Christa volvía a ser testigo de cómo la maquinaria coercitiva de un Estado podía marginar a una minoría –en este caso de intelectuales librepensadores- contemplada como una amenaza para la perpetuación del poder establecido. Para muchos sólo quedaba una opción: la huida hacia la República Federal Alemana. El pulso del Estado obligó a una serie de autores a emprender un éxodo forzado, entre los que destacan Reiner Kunze, Günther Kunert, Jurek Becker, Hans Joachim Schädlich, Sarah Kirsch, Kurt Bartsch, Karl-Heinz Jakobs, Klaus Poche, Klaus Schlesinger y Joachim Seyppel. Los que, como Christa Wolf, optaron por permanecer en la RDA, se convirtieron, en adelante, en elementos subversivos para un Estado anquilosado en un ideario en que la represión significaba la única esperanza de supervivencia.

En la vida de la autora, la década de los setenta está marcada por su segunda crisis existencial y literaria, que la sumió en una profunda depresión. Sin embargo, son en estos momentos donde la autora encuentra nuevas inspiraciones para escribir. La capacidad creativa de la artista queda, de esta manera, condicionada por sus vicisitudes personales. Junto a las dificultades de vivir bajo un régimen sin libertad, acontecieron una serie de sucesos que influyeron en el estado de ánimo de la autora. Fueron unos años en los que algunas de sus amigas fallecieron a edad temprana, como Maxie Wender, cuya muerte le inspiró para escribir *Kein Ort. Nirgends* (*En ningún lugar. En ninguna parte*) (1979), obra con tintes prerrománticos en la que Christa se evadió de la sociedad para adentrarse en una nueva estética alejada de la temática actual.

Poco a poco, Christa iba descubriendo que detrás de la confrontación entre dos maneras de ver el mundo, así como de los problemas que atañen a la sociedad, existe un patrón que se ha conformado como el sustrato de nuestra actual civilización y que está regido por el poder absoluto del patriarcado. Esta idea ocupa gran parte del pensamiento de Wolf, por lo que ésta siente la necesidad de combatir la dinámica estructural de una sociedad apuntalada en el poder patriarcal, aunque sea desde un plano ideal, a través de sus obras literarias y de sus heroínas femeninas, que se erigen en figuras de contrapeso, en recuerdos de un matriarcado que en una época ancestral manejó -de forma pacífica- los designios de nuestra especie. Estas mujeres destacan por su autonomía y alteridad, y por ello, suponen un peligro para el poder establecido regido por los hombres. A finales de los setenta –todavía inspirada por el Romanticismo– escribió sobre la figura de

Karoline von Günderrode en *Kein Ort. Nirgends* (1979). Cuatro años más tarde apareció la obra que, sin duda, significó la consolidación de Christa Wolf a nivel internacional. Su *Kassandra* (1983) se convirtió en un éxito de ventas. Aparte de un enorme esfuerzo de recopilación de datos históricos y mitológicos, la obra expone el pensamiento dualista del que la civilización grecorromana y occidental adolece, al tiempo que trata el rechazo histórico a lo femenino. La escritora establece una analogía entre la Guerra de Troya y la Guerra Fría, que en esos momentos estaba en uno de sus puntos más críticos. Tras ese ingente esfuerzo por recabar información sobre Casandra, la escritora se identificó con la heroína griega, proyectando así, como reflejo de sus vivencias, sus miedos, temores y reflexiones sobre un mundo violento y cruel. Tal identificación entre autora y personaje parece consumarse en lo que al don de la adivinación se refiere. De este modo, Christa evidenciaba el descrédito de la utopía socialista y advertía de su posible destrucción, así como de la degeneración de la sociedad del libre mercado.

El enorme trabajo de investigación y la dedicación que la autora puso en *Kassandra* serviría de aliciente para otra reescritura de una figura mitológica femenina. Así, desde 1991 se ocuparía de Medea y de su dignificación y absolución total de todos las acusaciones que la tradición patriarcal ha ido cargando sobre esta figura, que representa el *chivo expiatorio* de una sociedad cuyos patrones de conducta obedecen a un complejo de inferioridad por parte de un patriarcado que tiende a marginar a todo elemento subversivo que pueda desestabilizar el sistema. Este elemento está personificado, sin duda, en Medea, la mujer temida por su autonomía, valentía, inteligencia y rebeldía ante el poder establecido. Lo que empezó como el *Proyecto Medea* culminó con la publicación, en 1996, de *Medea. Stimmen (Medea. Voces).* Esta obra posee un gran valor, no sólo en lo que atañe a lo estrictamente literario, sino también al estado de la cuestión en lo que a la veracidad de la fuente euripídea del mito se refiere. De nuevo se repite en la trayectoria de Wolf un momento de superación artística como fruto de una crisis existencial. Esta tercera se desató como consecuencia de una serie de difamaciones y de críticas contra la escritora en el marco del llamado *Literaturstreit*. Se trata de una polémica literaria en torno a la figura de Christa Wolf que tiene como detonante la publicación de *Was bleibt*, novela autobiográfica que describe la época en que el matrimonio Wolf fue intensamente espiado por los servicios secretos de la *Stasi.* Para Bernd Wittek, comienza en junio de 1990 y termina a finales de 1992 (WITTEK, 1997: 7), pues cabe señalar que en junio del noventa, dos importantes críticos literarios como Ulrich Greiner y Frank Schirrmacher, criticaron en dos

importantes periódicos de tirada nacional la fidelidad de Christa Wolf al régimen comunista de la ya extinta Alemania del Este. También puede considerarse el germen de este conflicto la publicación de Marcel Reich-Ranicki, en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, de un artículo titulado *Macht Verfolgung kreativ?*[8]*,* donde reprueba el *laudatio* que Christa Wolf dedicó a Thomas Brasch, con motivo de la entrega del *Premio Heinrich von Kleist*. La escritora elogió su creación literaria, a pesar del rechazo que sufrió por haberse opuesto al destierro de Wolf Biermann, e incidió en la idea de que todo aquel proceso de persecución promovió la creación en su obra. *"[...] Brasch, al que abandonar el país le ha hecho creativo"* (WOLF, 2001: 47). Reich-Ranicki no sólo criticó esta opinión de Wolf, sino que la calificó como *"escritora del régimen".*

Wolf se convirtió, en ese momento de cambio llamado *Wendepunkt,* en la diana de todos los ataques contra el pasado cultural de la RDA. Ante esta desoladora coyuntura personal sólo quedaba una posibilidad para no caer en la asfixia producida por un ambiente cada más beligerante: la huida. Así, en 1992, Christa se ausentó de la escena literaria alemana para recabar en el Getty Center for History of Art and Humanities de Santa Mónica (EE.UU.), donde disfrutaría de una beca de estancia hasta la primavera de 1993. A su vuelta en Alemania, publicó *Eine Auskunft* (*Una información*), donde reconocía haber colaborado para la *Stasi*, entre los años 1959 a 1962, primero como «*GI*» («*Gesellschaftlicher Informant*»)[9] y luego como «*IM*» («*Inoffizieller Mitarbeiter*»)[10]. El pasado de Christa como colaboradora del espionaje de Estado llenó todas las portadas de la prensa sensacionalista, entre ellos, el diario alemán de mayor tirada, *Das Bild*, que encabezó una agresiva campaña de desprestigio. También medios tan prestigiosos como *Der Spiegel* se adhirieron a la causa. Christa Wolf tomó la decisión de publicar sus propios informes desclasificados en un compendio titulado *Akteneinsicht*[11] (*Vista de los expedientes*).

## 3.- MEDEA

De entre todas las mujeres impías, pecadoras, persuasivas que nos ha aportado nuestra civilización occidental a lo largo de milenios de tradición cultural, ninguna ha acumulado una reputación tan terrible como Medea: la *mujer fatal* por excelencia. Judith, Salomé, Dalila o Lady Mcbeth cometieron los actos más infames: el asesinato o

---

[8] REICH-RANICKI, M., "Macht Verfolgung kreativ? Polemische Anmerkungen aus aktuellem Anlaß: Christa Wolf und Thomas Bracht", *Frankfurter Allegemeine Zeitung* (12/11/1987), núm. 263, p. 25.
[9] Informante de la sociedad.
[10] Colaborador no oficial.
[11] (VINKE, 1993)

la traición. En el caso de Medea, estos crímenes se elevan a lo superlativo, pues las fuentes grecorromanas la han catapultado a lo más alto de la vileza, acusándola de haber dado muerte a su propio hermano Apsirto, después de traicionar a su padre, de asesinar, presa de los celos, a la prometida de Jasón (el que fuera su esposo), así como al padre de ésta. Y por si esto fuera poco, no quedándose satisfecha con tal abominación, de dar muerte a sus propios hijos para hacer daño a su infiel esposo. Si el sinónimo de venganza pudiera personificarse, éste tendría un nombre: Medea. Esta falacia manipulada por el patriarcado se fue consolidando, sobre todo a partir de la versión de Eurípides, donde la muerte de los niños se representa –por vez primera- como un acto de filicidio por parte de Medea. A este respecto, Andreas Brunner señala: *"La figura de Medea se ha convertido en el paradigma del discurso patriarcal, donde la mujer –sobre todo la mujer sabia- es difamada y demonizada, paso a paso, hasta que finalmente sólo queda en ella la mujer inhumana, la bárbara, la histérica, la asesina"* (BRUNNER, 1994: 8)

Sin embargo, gracias a una serie de mujeres escritoras, que tuvieron la valentía de resignarse a acatar la manipulada versión de Medea, y que se atrevieron a escribir versiones dignificadas de este mito, podemos reescribir lo que la sociedad patriarcal manipuló –guiada por la ferviente necesidad de generar un *chivo expiatorio* femenino en el que cargar todas las frustraciones y temores-. El camino lo comenzó a andar, en la Edad Media, Christine de Pizan, quien dejó un legado que continuaron muchas escritoras del siglo XX, interesadas en desmontar el falso mito. Entre ellas destacan Gertrud Kolmar, Elisabeth Langgässer, Helga Novak o Ursula Haas. Para culminar este proceso de dignificación, por fin, en 1996, aparece *Medea. Stimmen* (*Medea. Voces*). El título explicita el mecanismo narrativo de la autora, que hace hablar a seis personajes en once monólogos con diferentes puntos de vista, entrelazando los mismos y tramando los acontecimientos desde distintas posturas, como si se tratase de un *"espejo roto"* (RUBINO, 2000: 96) que hubiera que recomponer para reflejar la realidad. En su obra, la causa del destierro de Medea se encuentra en la xenofobia de los corintios. Ella es extranjera en la tierra en la que vive y ya no puede volver a su patria. En un proceso de desmitologización, se demuestra la falsedad de las acusaciones, pues son los enfurecidos corintios los que matan a los hijos de Medea para vengar la muerte del gobernante (Creonte) y de su hija (Glauce). Medea no traiciona a su padre, sino que huye por la corrupción con el que éste gobernaba la Cólquide. Fue su padre el que mandó asesinar a Apsirto, por miedo a que éste le arrebatara el poder. En Corinto,

Medea es víctima de un complot, al descubrir que la ciudad se asienta sobre un crimen de Estado. Se asiste a la absolución total para Medea.

Como en su primer acercamiento al aún incipiente proyecto, Christa estaba fascinada por el papel de Medea como la *bárbara del Este*, sin patria e incomprendida en una tierra extraña, Corinto, que como la actual civilización occidental en la que vive la escritora, basa el valor de las personas en el oro, o en términos más actuales, en el dinero. Así, la sociedad capitalista de la Alemania unificada es Corinto. Entre estos dos Estados, separados sólo por la distancia temporal, existen ciertas analogías. En la Alemania Federal –como en cualquier otro país de occidente- parece gobernar un intachable modelo democrático de libertades que se erige como antítesis de la más que demostrada corrupción de los Estados allende el Telón de Acero. Lejos de esa ilusoria realidad, se esconde un trasfondo de corrupción política e institucional del que sólo unos pocos tienen información. Los ciudadanos que han osado descubrir los secretos enterrados en las *cloacas del poder* son calificados como elementos subversivos peligrosos y, por ende, deben ser apartados de cualquier intento de revelación de la verdad que ponga en peligro la estabilidad política de la privilegiada elite.

La publicación de la obra provocó un gran número de reacciones entre la crítica cultural alemana. Esto era, por un lado, comprensible, ya que cuanto mayor era la sequía creativa de la autora, más crecía la expectación por el regreso de una autora tan influyente en el panorama literario de la incipiente nación unificada. Sin embargo, lo que más controversia levantó fue el significado que la recepción quiso ver en la obra. Aparecieron en diversos medios interpretaciones en clave biográfica. A este respecto, la propia autora aclaró, disipando así conjeturas, que el tema principal era el origen de la violencia, canalizada a través de un *chivo expiatorio*. En una entrevista, Wolf señaló que le interesaba plasmar en su novela esa tendencia por la cual, en toda la historia de la humanidad, el poder siempre ha buscado una figura, sobre todo femenina, a la que cargarle las culpas en momentos de crisis (HOCHGESCHURZ, 1998: 112).

4.- PROSCRIPCIÓN: LA CREACIÓN DE *CHIVOS EXPIATORIOS*

*"Esta ciudad está fundada sobre un crimen. Quien revele ese secreto está perdido"* (WOLF, 2008: 22). Con estas palabras, la protagonista de esta novela, Medea, advierte del peligro que supone para ella haber descubierto un crimen de Estado perpetrado para mantener el poder establecido, vaticinando así su tragedia.

La proscripción sufrida por Medea se volvía a repetir, pues ya padeció la misma suerte en su tierra natal: en la oriental Cólquide. Allí, su propio padre fue el conspirador

del asesinato de su hermano Apsirto. El motivo es el mismo: el miedo a perder el poder. Así lo relata Medea, dirigiéndose a su difunto hermano: *"*[…] *sólo uno podía sobrevivir: el rey o su representante [...] te encontraron indefenso en el baño y, entre espantosos cantos te mataron"* (*ibid*: 78).

El motivo del *chivo expiatorio* guarda muchos paralelismos con la trayectoria vital de la artista, quien para el régimen de Honecker fue siempre considerada una disidente en potencia, y para la crítica occidental un elemento subversivo, en cuanto que ponía en entredicho las virtudes que la nueva sociedad del libre mercado predicaba. Christa se identifica con Medea, pues la autora percibía el rechazo de la civilización occidental hacia ella también por su procedencia, como su personaje -al que ella se referirá como *"bárbara del Este"*- obedeciendo a un miedo a lo extraño. Sin embargo, lejos de la realidad que los difamadores querían dibujar, la escritora deja evidencias de la más que demostrada oposición a las políticas del sistema dictatorial de la RDA. Quizás dio muestras tardías de su desacuerdo –de lo que adolece igualmente su Medea, que reacciona tarde ante la tiranía de su padre y gobernante Eetes, a quien muchos han identificado con el mismo Honecker (FUHRMANN, 1996)-, pero manifestó públicamente su rechazo a la censura, a la falta de libertades y, sobre todo, a la corrupción de un régimen decadente. Cabe recordar que, en los informes que la *Stasi* redactó sobre ella, se la acusaba de dos actividades consideradas peligrosas para el régimen: «*PUT*» («*politische Untergrundtätigkeit*»)[12] y «*PiD*» («*politisch-ideologische Diversion*»)[13] (WOLF, 2001: 434).

Medea destapa la manipulación que ejerce el poder establecido en defensa de los intereses de la elite. Se ha convertido así en un peligro para el reino de Corinto. La solución a este problema suele ser, como ocurre también en nuestro tiempo, el descrédito a través de difamaciones que, como provienen de fuentes oficiales, nunca son puestas en evidencias por parte de esa masa manipulable de la colectividad, a la que René Girard se refiere como el *"vulgo"* o la *"turba"*. Es este autor -en su obra *Le bouc émissaire* (*El chivo expiatorio*)- quien expone uno de los trabajos más brillantes sobre el origen de la violencia colectiva, realizando un análisis sociológico, tanto a nivel diacrónico como sincrónico, de este mecanismo victimario como proceso de creación de *chivos expiatorios*.

---

[12] *Actividad clandestina.*
[13] *Sabotaje político e ideológico contra el estado.*

> [...] todas las cualidades extremas atraen, de vez en cuando, las iras colectivas: no sólo los extremos de la riqueza y de la pobreza, sino también del éxito y del fracaso, de la belleza y de la fealdad, del vicio y de la virtud, del poder de seducir y del poder de disgustar; a veces se trata de la debilidad de las mujeres, de los niños y de los ancianos […]. (GIRARD, 1986: 29)

No cabe duda de que tanto la figura de Medea –como paradigma femenino de la alteridad-, como la eterna disidente escritora, encajan en el patrón expuesto por Girard. Éste habla de una *"manipulación deliberada"* por parte del poder: *"Imaginamos unos estrategas que no ignoran nada de los mecanismos victimarios y que sacrifican unas víctimas inocentes con conocimiento de causa debido a unas maquiavélicas segundas intenciones"* (*ibid*.: 57).

La *Medea* de Wolf refleja los procesos sociológicos que tienen lugar en los momentos de crisis, donde el miedo, ante la situación adversa que la crisis conlleva, se convierte en detonante de las conductas violentas de exclusión y linchamiento. En palabras del propio personaje, *"porque sus miedos sólo los pueden aplacar a través de la rabia contra otros"* (WOLF, 2008: 112). Este razonamiento se repite en otros personajes, como Leucón, quien dice al respecto *"*[…] *hablo sobre la necesidad del ser humano de colocar su propia carga en otros"* (*ibid*.: 136-137).

La levítica metáfora del *chivo expiatorio* parece tener su origen en el Antiguo Testamento (en Moisés 3:16), donde Aaron recibe de Dios instrucciones para el sacrificio que debía salvar el reino de los israelitas. Desde entonces, la colectividad siempre ha optado por sacrificar *chivos expiatorios* de toda índole, con el propósito de salvarse de las desgracias y calamidades –cuyos orígenes les son ignotos-. Así, se asiste, a lo largo de la historia a múltiples ejemplos: la persecución de cristianos ante la falsa acusación de haber incendiado Roma, la de los judíos –por considerarlos responsables de las epidemias que asolaron Europa en la Edad Media-, así como las originarias cazas de brujas. Más actuales son los casos de acoso a la comunidad musulmana de todo el mundo occidental, por considerarlos terroristas en potencia de unos actos, cuyos autores podrían quizás situarse en otras esferas más cercanas al verdadero poder que *maneja los hilos* de nuestro devenir. Los *chivos expiatorios* pueden ser también individuos. Algunos ejemplos de la esfera geopolítica son Leon Trotsky, Osama Bin Laden o Saddam Hussein. Incluso el mundo del deporte ha generado alguno, como es el caso del futbolista Andrés Escobar, asesinado a balazos por ser el culpable de la eliminación de la selección colombiana de fútbol en un campeonato mundial de fútbol.

El proceso por el cual se fabrican *chivos expiatorios* es intrínseco a la sociedad y satisface, por un lado, las pretensiones del poder y de los gobernantes que lo generan -pues consiguen cargar en un individuo o grupo de personas toda la culpa de unas actuaciones deliberadas-, y por otro lado, calma la ira de la colectividad ante una crisis que, como sujeto colectivo, no puede superar, buscando consuelo en el linchamiento de un "culpable". Christa Wolf, en su búsqueda del origen de la violencia, ve en la frustración y en un complejo de inferioridad –ante la imposibilidad de superar el miedo a la nueva situación- los detonantes del odio hacia los diferentes y de la exclusión social. En un artículo titulado *Der Gastfreund* (*El amigo extranjero*), escrito el 6 de diciembre de 1991, Wolf reflexiona sobre el origen de la xenofobia:

> Xenofobia […] en este acto violento hay mucho más de odio a uno mismo. Si no hubiera extranjeros encontraría su válvula de escape en otro sitio. Un odio que, desde un punto de vista psicológico, tiene su origen en insoportables heridas acumuladas, en amores denegadas, en la opresión de una autoestima que, en su debilidad, busca refugio en grupos destructivos, en los «fuertes», en guías autoritarios, en un comportamiento rebelde que, lejos de generar una vida autónoma, desata la sumisión ante estructuras autoritarias (WOLF, 2001: 381)

Muy reveladora es una cita de René Girard –extraída de *La violencia y lo sagrado*- con la que Wolf encabeza una de las voces de *Medea. Stimmen: "La gente quiere convencerse de que sus desgracias las origina un único responsable, del que uno se puede desprender con facilidad"* (Wolf, 2008: 122). Con esta premisa, se advierte una posible interpretación en clave sociológica de la obra. Entra aquí en juego la temática de la inmigración. Wolf describe los sentimientos de un grupo de inmigrantes en una tierra donde nunca consiguen la integración total. Mientras la situación económica sea buena, serán tratados de forma amistosa y acogedora. Este talante cambia en el momento de en que el Estado del bienestar se ve amenazado. Es entonces cuando la xenofobia, siempre latente, se convierte en la principal amenaza de los extranjeros. Uno de los personajes, Acamante, habla de ese sentimiento de desconfianza, que propicia esa extrañeza con la que su pueblo ve a los compatriotas de Medea: *"Pues claro que mis corintios observaba el grupito de extranjeros como si de extrañas bestias se tratara, ni de una forma abiertamente hostil ni abiertamente amistosa"* (*ibid.*: 94-95). Estos sentimientos contradictorios se pueden tornar en odio en cualquier momento. Se trata de una tensión intrínseca en las relaciones con los grupos minoritarios que siempre corre el peligro de desatarse y provocar la violencia que

sucedía también en Alemania con la quema de sinagogas y residencias de asilados. Especialmente triste se mostraba la escritora por el incremento de los radicales de ultraderecha y de los ataques xenófobos por toda la geografía del nuevo y reunificado Estado.

> Yo misma estaba sorprendida de que otra vez me obsesionase un tema mitológico, lo cual, sin embargo, no era para nada de extrañar, pues comencé, en los años 1990 y 1991, a conocer la figura de Medea. Me di cuenta en aquellos años de que nuestra cultura, en momentos de crisis, siempre cae en los mismos patrones de conducta: la exclusión de determinada gente, la creación de chivos expiatorios, alimentar la imagen de un enemigo, hasta desencadenar una delirante distorsión de la realidad. Esto para mí es lo más peligroso. En la RDA había visto hasta dónde es capaz de llegar un Estado que margina siempre a los grandes grupos y que cada vez pierde más su capacidad de integración. Ahora experimentamos en la ampliada República Federal Alemana cómo siempre hay grupos de personas que se consideran innecesarios, ya sea por razones sociales, étnicas o por otros motivos. Primero han comenzado con determinados grupos de la RDA, contra los que, en el proceso de unificación, se ha originado un sentimiento de rechazo por parte de los alemanes occidentales. (HOCHGESCHURZ, 1996: 50)

5.- HUIDA

En innumerables versiones del mito se nos muestra a una Medea en constante huida. Tras conseguir el Vellocino de Oro, Medea emprende el viaje de retorno de Jasón y los Argonautas a bordo del Argos, abandonando así su tierra natal. La segunda huida tiene como punto de partida Yolcos. De allí debe huir, tras ser acusada de asesinar a Pelias. El siguiente destino es Corinto, donde se localizan los acontecimientos por los que se atribuye a la colquídea las muertes del gobernante Creonte y la princesa Glauce, así como de sus propios hijos. El siguiente destino en esa huida constante es Atenas, de donde vuelve huir, acusada de intentar envenenar a Teseo. El último camino que recorre es el éxodo final hacia la tierra Media, en los confines orientales del mundo conocido.

Autora y personaje reúnen una característica común: ambas son consideradas *"bárbaras del Este"*. Y como Medea, Christa se encuentra en una huida constante. El final de la Segunda Guerra Mundial, con la derrota de Alemania, se vio obligada a emprender un éxodo forzoso desde tierras orientales. Tras la desaparición de la República Democrática Alemana, se sentiría extranjera en su propia tierra. En su huida a California, encontró las huellas de grandes figuras de la Literatura alemana, que padecieron la persecución del totalitarismo *nazi* y fueron acogidos en el nuevo destino, como los escritores Thomas Mann, Bertold Brecht, Lion Feuchtwanger o el

expresionista Franz Werfel. Todos ellos formaron, junto a toda clase de artistas, como los compositores Hans Eisler o Bruno Walter, una colonia alemana en la costa del Pacífico. No en vano este destino fue llamado la *"New Weimar unter Palmen"*. La huida constante de Medea como mecanismo de supervivencia se percibe también en la vida de Christa Wolf, a quien estos períodos le proporcionan un estímulo creador.

## 6.- CONCLUSIONES

Por un lado, se ha pretendido dar a conocer la revisión en clave dignificada del mito, que tiene como objetivo devolver la dignidad arrebatada por la tradición euripídea. Por otro lado, se pretende denunciar los mecanismos que el poder establecido utiliza para someter a las minorías, haciendo hincapié en la proscripción de Medea y de Christa Wolf por parte del patriarcado. De todos estos acontecimientos se desprende la idea de que detrás de la marginación y de la exclusión se esconde un sentimiento de inferioridad y el miedo a la pérdida del poder.

## BIBLIOGRAFÍA


AGDE, G., *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Berlín, Aufbau Tb, 2000.

BLUBACHER, *Paradies in schwerer Zeit: Künstler und Denker im Exil in Pacific Palisades und Umgebung*, Múnich, Elisabeth Sandmann, 2011.

BRUNNER, A., *Medea-Bilder. Von der Heilsgöttin der frühgriechischen Mythologie zur Kindsmörderin,* Universidad de Viena, 1994.

FUHRMANN, M., (1996), "Honecker heißt jetzt Aietes. Aber Medea wird verteufelt human: Christa Wolf schreibt den Mythos neu", *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 2/02/1996.

GIRARD, R., *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986.


FUHRMANN, M., (1996), "Honecker heißt jetzt Aietes. Aber Medea wird verteufelt human: Christa Wolf schreibt den Mythos neu", *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 2/02/1996.

GIRARD, R., *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986.


HOCHGESCHURZ, M. (Ed.), *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlín, Janus Press, 1998.

MAGENAU, J., *Christa Wolf*, Berlín, Kindler, 2002.

REICH-RANICKI, M., "Macht Verfolgung kreativ?", *Frankfurter Allegemeine Zeitung* (12/11/1987), núm. 263, p. 25.

RUBINO, M., "*Medea. Voci* de Christa Wolf", en RUBINO, M.y DEGREGORI, C., *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici),* Génova, D.AR.FI.CL.ET., (2000).

VINKE, H. (Ed.), *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*, Hamburgo, Luchterhand, 1993.

WITTEK, B., *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland: eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*, Marburgo, Tectum, 1997.

WOLF, C., *Auf dem Weg nach Tabou*, Múnich, dtv, 1996.

WOLF, C., *Kindheitsmuster*, Múnich, Luchterhand, 2000.

WOLF, C., *Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1987 - 2000*, Múnich, Luchterhand, 2001.

WOLF, C., *Medea. Stimmen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp,2008.

WOLF, C., *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, Berlín, Suhrkamp, 2010.

**LAS MEMORIAS DE CATHERINE MEURDRAC: UNA AMAZONA DE LA FRANCIA DEL SIGLO XVII**

*Ángela Magdalena Romera Pintor*
*UNED*

ABSTRACTS
Catherine Meurdrac –más conocida como Madame de la Guette tras su matrimonio– publica sus memorias en 1681 en la Haya, tras vivir el periodo de revolución civil francesa que se dio a conocer como La Fronda y que tuvo lugar durante la Regencia de Ana de Austria y la minoría de edad de Luis XIV. A partir de estas memorias, Paul de Musset (1804-1880) elabora un relato intitulado precisamente *Madame de la Guette*, publicado en la *Revue des deux Mondes* en 1841. El estudio de ambas obras nos permitirá rastrear la azarosa existencia de esta amazona francesa del siglo XVII, tanto su vida privada como su participación en la causa política de la Fronda. Este análisis nos llevará también a contrastar las posturas de los estudiosos que se han ocupado de ella, las dudas de verosimilitud que se desprenden de su relato autobiográfico, así como la finalidad con la que fue escrito.

Catherine Meurdrac, better known by her married name of Madame de la Guette, published her Memoirs in 1681 in The Hague, after having experienced the French civil revolutionary period of *La Fronde*, which took place during the regency of Anne of Austria and Louis XIV's minority. From these Memoirs, Paul de Musset (1804-1880) composed a short story entitled *Madame de la Guette*, published in *Revue des deux Mondes* in 1841. The study of both works will allow us to reveal the busy life of this French *amazone* of the XVIIth century, her private life as well as her contribution to the political cause of *La Fronde*. This analysis will also lead us to compare the views of her critics, the doubts of credibility that have arisen from her Memoirs, and the purpose for which they were written.

KEYWORDS
Escritoras francesas, memorialistas, Mme de la Guette, Catherine Meurdrac, la Fronda, Paul de Musset
French women writers, female Memoir writers, Mme de la Guette, Catherine Meurdrac, la *Fronde*, Paul de Musset

## 1. LAS MEMORIAS DE MADAME DE LA GUETTE

Catherine Meurdrac publicó sus memorias con su nombre de casada bajo el título *Mémoires de Madame de la Guette*, en 1681en La Haya, tras emigrar a Holanda. Nos interesa destacar esta figura desconocida de la Francia del XVII por cuanto nos permite ilustrar el protagonismo que quisieron tomar las damas durante el período conocido como la Fronda. La postura política y vital, así como el carácter y la personalidad de Catherine –tal y como ella misma se retrata a lo largo de su escrito

autobiográfico– aparecen magistralmente condensados en la siguiente descripción de Hyppolyte Babou, que –como hiciera Pierre Viguié– no nos resistimos a citar:

> (…) Madame de la Guette, une Longueville de province, mais une Longueville fidèle à Dieu, au roi et à son mari (…) n'apparaît qu'un instant au milieu des troubles civils : la hardiesse de son caractère et la pureté de sa vie commandent à la fois l'admiration et le respect. (…) Catherine Meurdrac est, comme une sœur de lait des Montpensier, des Longueville, des Chevreuse ; une sœur tant soit peu rustique et gauloise, il est vrai, car elle n'a pas vécu à la Cour et ne se connaît point du tout en galanterie castillane ou italienne ; mais quant au tempérament d'amazone, au goût de l'aventure et du grand air, quant à la fierté féminine et au caractère viril, elle ne le cède nullement aux illustres glorieuses de la Fronde. M. Cousin lui reprocherait peut-être quelques petitesses provinciales (…). Elle rachète à nos yeux ces rusticités par une qualité fort singulière et fort rare en ce temps là, surtout chez les princesses et les duchesses : madame de la Guette fut une *bonne Française* ; elle a bien raison de s'en vanter. (citado por Viguié, 1929: 197-8, Note H)

El provincianismo de Catherine se reconoce explícitamente desde el comienzo de las memorias, donde nos relata la historia de su vida, desde su nacimiento en 1613 hasta su exilio a La Haya en 1672, año en que muere uno de sus hijos varones durante el asedio de Maestricht. Su escrito autobiográfico[1] comienza con una semblanza genealógica de su familia[2], para detallar a continuación la singular educación que recibió y cómo fue enviada a París a los 12 años a casa de su tío con el fin de "me façonner un peu et m'ôter mon air campagnard" (Cuénin, 1982: 42). A su regreso, consigue de su padre que le adjudique un maestro de armas, ya que –según confiesa ella misma– "mon humeur a été toujours martiale". Manejaba, pues, con maestría el florete, aunque también se desenvolvía con pistolas y fusiles. Gustaba asimismo de montar a caballo a horcajadas en todo momento, o cuando menos así lo afirma en su escrito: "Je sautai légèrement en selle jambe de çà jambe de là, n'ayant jamais été à cheval autrement" (Cuénin, 1982: 117). Sus dotes de amazona le serán reconocidas por M. de

---

[1]En el presente estudio, todas las citas de las *Memorias de Madame de la Guette* están sacadas de la edición de 1982 de Micheline Cuénin, que se basa en el texto impreso original y que ha actualizado la grafía.

[2] Respecto de la desproporción en la descripción de los antecedentes familiares de Madame de la Guette, siguiendo la tesis de Chappell, Denis Grélé le reprocha una labor de "reescritura" en la que Catherine estaría reinventando su familia para atribuirse un estatus nobiliario del que carece: "Dans les *Mémoires de Madame de la Guette*, la première reconstruction porte sur l'histoire de sa famille. Pour mieux se composer une existence dans ce monde de l'Ancien Régime (…), Catherine Meurdrac s'appropie un nom par association, un père noble, une mère riche, un château, des terres" (Grélé, 2011: 168).

Saint-Preüil, que al verla montar al frente de otros jinetes la toma por el propio conde de Marsin disfrazado de mujer:

> Nous passâmes par-devant le château de M. de Saint-Preüil, qui m'aperçut à la tête de ces gens, et s'imagina que j'étais M. le comte de Marsin déguisé en femme (…). Je crois, Madame, que j'ai été un animal ; mais vous me parûtes d'une façon tout extraordinaire pour une femme ; et je puis dire qu'il y a peu de cavaliers qui soient mieux à cheval que vous : ce fut ce qui me donna le soupçon que j'avais que vous fussiez M. de Marsin. (Cuénin, 1982: 136 y 139)

De este y otros pasajes que redundan en la misma idea se deduce la altura, el aspecto probablemente marcial y el porte varonil de la dama. Ella misma elaborará un poema de 6 estrofas, a petición de Madame de Hocquincourt, en el que se auto-describe como una mujer alta, majestuosa, aunque de andares y gustos masculinos:

> Je suis certaine que ma taille
> Est enviée de quantité;
> L'on y voit une majesté
> Qui n'est point parmi la canaille.
>
> Je sais fort bien que ma démarche
> Tient un peu trop du masculin;
> Mais je dis que le féminin
> Ne fut jamais ce qui m'attache.
>
> (Cuénin, 1982: 149-50)

El episodio de su vida que ocupa mayor espacio al comienzo de sus memorias es sin duda el de su noviazgo y su boda con Monsieur de la Guette. Su matrimonio tendrá lugar a escondidas y en contra de la voluntad de su padre, cuyo fuerte carácter chocará con el de su futuro yerno. Sólo tras el nacimiento del primero de sus 10 hijos se lograría una reconciliación de la pareja con el progenitor, a instancias de Madame d'Angoulême y en presencia del duque. Con todo, esta reconciliación más o menos forzada se rompería, tras la muerte de la madre de Catherine, en una escena llena de humor melodramático, en la que –antes de sentarse a comer– padre y yerno se enzarzan en una acalorada discusión y la vajilla acaba volando por los aires[3]. Vendrá luego la muerte de su padre, los disturbios de París, el arresto y la posterior liberación de los príncipes de

[3] Catherine interviene cuando su marido desenvaina la espada, ante lo cual le ofrece su pecho para que la hiera a ella en lugar de a su padre: "Justement, comme l'on s'allait mettre à table, mon père et mon mari eurent quelques paroles ensemble et s'animèrent tellement l'un contre l'autre (car ils étaient très violents), que je fus toute surprise de voir voler les plats contre la tapisserie (…) ; (…) je me mis au-devant de mon père pour lui servir de bouclier et découvris ma poitrine ; puis je dis à mon mari, qui avait l'épée nue : 'Donne là-dedans (…)'. (…) Je jetai l'épée par la fenêtre, et j'emportai mon mari entre mes bras hors de la salle" (Cuénin, 1982: 69).

Condé, Conti y Longueville, la intervención de la propia Catherine para favorecer la retirada de las tropas del duque de Lorena, la misión secreta que le fuera encargada por Ana de Austria para negociar la paz, el fracaso de intentar atraer a Monsieur de la Guette al bando real, la decepción de éste ante el tratamiento que le otorga Mazarino, la posterior obtención del perdón real para su esposo, que regresa al hogar familiar, la enfermedad y muerte de éste, así como la partida de Catherine a Holanda y la muerte de un hijo en Mastrique. Estos son a grandes rasgos los periplos de su vida, que detalla según le conviene en sus memorias, concediendo una atención y dedicación desigual en el tratamiento que les otorga. De todos ellos, dedica buena parte de su escrito al tema de su participación en los acontecimientos de la Fronda, tema del que nos ocuparemos más adelante. Por lo demás, las *Memorias* también ofrecen, al menos parcialmente, aquello que Moreau destacara como una "peinture de mœurs, comme expression d'une portion de la société" (Moreau, 1856: XLIII).

## 2. EL RELATO DE PAUL DE MUSSET

Un siglo y medio después de que Catherine Meurdrac publicara sus memorias en La Haya, Paul de Musset[4] compondría un relato intitulado precisamente *Madame de la Guette*, que apareció en primer lugar en el nº 26 de la *Revue des deux Mondes* en 1841. Victor Magen lo editaría un año después, en París, junto con otros dos relatos[5] del mismo autor.

En su composición, Musset no se propone probar la autenticidad de la existencia de la protagonista, ni tan siquiera seguir fielmente el escrito autobiográfico de Catherine. De hecho, cambia incluso el nombre de la protagonista, que pasa a ser Jacqueline. Con todo, sigue casi al pie de la letra el noviazgo y matrimonio de la heroína con Monsieur de la Guette, pero incorpora una ironía que va más allá del humor que salpican las memorias de Catherine. Se complace, así, en retratar la oposición de Monsieur de Meurdrac al casamiento de su hija con el señor de La Guette, que a todas luces le parecía un pobre partido, y reproduce los violentos encuentros de uno y otro. La reconciliación con el padre y la intervención de Jacqueline en la Fronda apenas se apartan de las memorias, aunque incorporará tres elementos relevantes inexistentes en

[4] Paul de Musset (1804-1880) es el hermano mayor del célebre Alfred de Musset. Paul escribió, entre otras, una biografía de su hermano Alfred y, a la muerte de éste, reeditó sus obras. Quizá una de las obras más conocidas de Paul de Musset sea su cuento para niños *Monsieur le vent, Madame la pluie*.

[5] Aunque el libro editado por Victor Magen sólo se titula *Madame de la Guette*, tomando el nombre del primer relato que lo compone (Musset, 1842: 1-94), la obra incluye otros dos relatos de Paul de Musset: el más extenso de los tres es el segundo, *Le marquis de Jerzay* (Musset, 1842: 95-317), mientras que el tercer relato, *Benserade*, es el más breve (Musset, 1842: 319-348).

las primeras: una relación y un trato amistoso de la dama con el protagonista de la Fronda, el príncipe de Condé; la infidelidad de Jacqueline, cuyo amante será M. de La Roche-Vernay; y la muerte de la heroína a manos de tres hombres, pagados para acabar con la vida de su hijo.

En la versión novelada de Musset, la heroína no tratará de convencer al conde de Marsin para negociar la paz, sino al mismísimo príncipe de Condé, que le seguirá el juego. Se modifica, así, la versión autobiográfica en un aspecto sin duda determinante, por cuanto la propia Catherine sólo menciona en sus memorias un encuentro de escasa relevancia y puramente formal con el gran protagonista de la Fronda. Musset, en cambio, la hace combatir codo con codo con el príncipe de Condé, que se muestra hasta tal punto encantado con la intrepidez de la dama que la nombrará *chevalière*:

> M. le prince était dans le ravissement. Il voulait récompenser son aide de camp. Il ôta ses éperons et les attacha lui-même aux pieds de notre héroïne ; puis il lui commanda de s'agenouiller, et lui frappant l'épaule du plat de son épée, il lui dit :
> –Je vous fais chevalière ! Donnons-nous, s'il vous plaît, l'accolade. (Musset, 1842: 75)

Por lo que respecta al desliz de Jacqueline con La Roche-Vernay, es de notar que Musset no ha elegido al azar el nombre del amante de su protagonista, sino que se ha basado en uno de los personajes mencionados por Madame de la Guette en sus memorias: el *gouverneur* del castillo de la Tour Blanche, al que de hecho Catherine califica de "malicieux et adroit" cuando el caballero en cuestión se atreve a hacerle avances amorosos[6], pero al que también le dedica algunas líneas elogiosas en su relato autobiográfico: "M. de la Roche Vernay était le cavalier du monde le mieux fait et le plus galant. Il me dit cent gentillesses de ses aventures (…)" (Cuénin, 1982: 113). Sin duda, este tratamiento particularizado de La Roche-Vernay, así como los cumplidos que le prodiga Catherine en sus memorias, fueron determinantes en la elección de Musset, cuyo relato –en lugar de reproducir la negativa de la heroína y la fidelidad a su esposo– fantasea con la infidelidad conyugal de Jacqueline:

> M. de la Roche-Vernay était un homme à succès (…). Cependant ce qui prévint madame de La Guette en sa faveur, c'est qu'il portait bien la moustache, et qu'il avait la mine d'un franc guerrier. Comme il admirait

[6] Catherine relata la conversación con La Roche Vernay, en la que éste le insinúa que Monsieur de la Guette le es infiel, con vistas a ganar su afecto. No tendrá éxito en su empresa, ya que Catherine lo rechaza sin contemplaciones "Il vit bien que je n'étais pas tout à fait de ces niaises" (Cuénin, 1982: 114).

aussi l'air martial de notre héroïne, ils se prirent d'amitié l'un pour l'autre. (…) Aussitôt que le jour parut, et que la raison eut repris son empire, Jacqueline eut horreur de sa faute. (Musset, 1842: 63 y 68)

Por último, la muerte de la protagonista a manos de los tres caza-recompensas le permite poner de relieve una vez más el coraje de Jacqueline. La dama ya había matado de un pistoletazo a un soldado que estuvo a punto de acabar con su hijo durante una escaramuza con una compañía suiza. Con el mismo arrojo, al final de la narración, Jacqueline se enfrentará sin pestañear a tres hombres que tenían como misión acabar con la vida de su hijo:

> Le chef de ces misérables, qui l'avait achevée, raconta par la suite qu'en mourant elle l'avait regardé d'un air si furieux et si terrible, qu'il n'en avait pas dormi de trois semaines.
> Ainsi périt madame de La Guette, comme elle avait vécu, c'est-à-dire intrépidement, l'épée au poing et la face tournée vers l'ennemi. (…) elle eut du moins, en l'autre monde, la satisfaction de voir qu'elle avait sauvé son fils, car les bandits prirent la fuite et s'enfoncèrent dans la forêt. (Musset, 1842: 93)

La verdadera causa de la muerte de Catherine Meurdrac, sin embargo, nos es desconocida. Entendemos que Musset ha querido adornar su relato con hazañas y empresas bélicas aún más ambiciosas de las que la auténtica Catherine hubiera siquiera soñado con reflejar en su escrito autobiográfico y todo ello con la clara finalidad de otorgar a su heroína un enfoque romántico que estuviera a la altura de la representación historiográfica de las intrépidas amazonas de la Fronda.

## 3. MADAME DE LA GUETTE Y LA FRONDA

En cualquier caso, a pesar de que las *Memorias de Madame de la Guette* recogen principalmente la historia de su vida[7], se incluyen en ellas suficientes alusiones a acontecimientos que se desarrollaron durante la regencia de Ana de Austria como para haber suscitado entre los estudiosos la incertidumbre de la existencia de esta amazona desconocida y las dudas en torno a la autenticidad de la participación de Catherine Meurdrac en los acontecimientos de la Fronda (1648-1653). Conviene, pues, tener presente el contexto en el que se desarrollan las vivencias de Catherine para entender el calibre de sus afirmaciones. Es cierto que las mujeres habían participado de forma decisiva en los numerosos conflictos que se sucedieron a lo largo de esta etapa

[7] Recuperamos la expresión de Moreau: "Une observation générale sur les *Mémoires* (…) c'est que madame de La Guette (…) n'a voulu raconter et qu'elle n'a raconté en effet que l'histoire de sa vie" (Moreau, 1856: X).

convulsiva de la historia de Francia, razón por la que Castarède llega a afirmar que "la Fronde a surtout été une pièce de théâtre où les femmes ont joué les premiers rôles" (Castarède, 2012: 15). De hecho, la principal protagonista no deja de ser la propia Ana de Austria[8], que –tras la muerte de su esposo Luis XIII– deberá asumir la regencia y el gobierno de la nación debido a la minoría de edad de su hijo, Luis XIV. La reina elegirá como primer ministro al Cardenal Mazarino, mientras que los magistrados de París, apoyados por la burguesía, cuestionarán el carácter absolutista de la monarquía y propondrán una reforma política del estado para limitar la autoridad real. Tras este primer conflicto en París, en 1648, conocido como las *journées des barricades*, la nobleza también se posiciona en ambos bandos. Condé comienza alcanzando victorias para la regente, pero pronto sus ambiciones lo llevarán a enemistarse con el primer ministro Mazarino y será hecho prisionero en Vincennes gracias a la alianza[9] en 1650 entre Ana de Austria y los propios partidarios de la *vieille fronde* (también conocida como la *fronde parlementaire*[10]). Junto a Condé se prende a su hermano, el príncipe de Conti, y a su cuñado, el duque de Longueville. Los príncipes se posicionarán entonces a favor de los prisioneros (de ahí que esta segunda fase de la Fronda se conozca bajo el nombre de la *fronde des princes*). La *vieille fronde*, decepcionada ante las promesas incumplidas de la corte tras haberla apoyado, se une en esta etapa a la *fronde des princes* y Mazarino se ve obligado a liberar a Condé. En una tercera fase del conflicto, la *vieille fronde* vuelve a acercarse a la causa de la corona ante el tratamiento desagradecido que recibe por parte de los príncipes. La causa de Condé se convierte ahora en el motor de la denominada *fronde condéenne*, y el príncipe se ve obligado a

[8] Ana de Austria (1601-1666), hija de Felipe III de España y casada con Luis XIII de Francia, madre de Luis XIV. Fue regente de Francia desde 1643 hasta la mayoría de edad de su hijo Luis XIV, en 1651.

[9] Los detalles de esta mudanza de alianzas semejan un episodio novelesco, según los describe Michel Pernot en su libro monográfico sobre la Fronda: "La duchesse de Chevreuse ayant fait les premières ouvertures, les négociations s'engagent dans une atmosphère romanesque, digne des romans de cape et d'épée. Gondi obtient plusieurs entrevues secrètes d'Anne d'Autriche et de son ministre [Mazarin]. Il s'y rend, de nuit, déguisé en cavalier, enveloppé dans un grand manteau, le feutre rabattu sur les yeux et l'épée au côté. (…) L'arrestation de Condé, de Conti et de Longueville est expressément prévue. Elle se produit brutalement, le 18 janvier 1650, deux jours seulement après que Mazarin a promis par écrit de défendre les intérêts de la maison de Condé !" (Pernot, 2012: 161-2).
Es de notar que la propia duquesa de Chevreuse había formado parte del grupo de rebeldes frondistas, junto con Gondi –futuro cardenal Retz– y Beaufort, antes de hacer las paces con la reina regente, por lo que se convirtió en la figura idónea para mediar entre ambas partes y propiciar la alianza entre la reina y la *vieille fronde*.

[10] En relación con la denominación de *fronde parlementaire*, señala Pernot que no fueron tanto los grandes señores de la Fronda los que llevaron el juego político durante el asedio de París, cuanto el propio parlamento por la legitimidad que ostentaba frente a los rebeldes. De ahí que "tout compte fait, l'expression de Fronde parlementaire ne manque pas de pertinence, même si elle ne reflète pas la composition sociale du mouvement" (Pernot, 2012: 141).

huir a Burdeos. En julio de 1652, tras la batalla del *faubourg Saint-Antoine* frente a las tropas reales encabezadas por Turenne, Condé se refugia en París[11]. Ante el descontento de los parisinos por el incendio del *Hôtel de ville*, Condé termina por abandonar la capital y se pondrá al servicio de la corona española en Flandes. Luis XIV, cuya mayoría de edad se había proclamado en el Parlamento en septiembre del año anterior, decreta una nueva amnistía –en septiembre de 1652– para los súbditos rebeldes, amnistía que no es aceptada por Condé[12] ni por su hermano el príncipe de Conti, ambos declarados criminales de lesa majestad. El episodio de la Fronda termina con la toma de Villeneuve-sur-Lot por las tropas reales en agosto de 1653.

En este contexto se sitúan las memorias de Madame de la Guette, que no habrían atraído la atención de los estudiosos de no ser por la mención a dos episodios en los que –según relata en su escrito– habría intervenido directamente: la mediación de la propia Catherine para favorecer la retirada de los frondistas encabezados por el duque de Lorena y asentados cerca de Grosbois, frente a las tropas reales de Turenne, y la misión secreta en Burdeos que le fuera encargada por la propia Ana de Austria para negociar la paz con los rebeldes.

Al hacer alusión a la primera de estas dos intervenciones directas de Catherine, señala Pierre Viguié que Madame de la Guette "apparaît, un moment, sur la grande scène de l'Histoire" (Viguié, 1929: XXI) y se muestra convencido de la trascendencia de la intervención de Catherine en el desarrollo de los acontecimientos:

> Son stratagème a réussi ; l'attaque n'aura pas lieu ! Elle a si bien abusé les frondeurs que le duc de Lorraine la fait remercier de ses bons offices. (…) On peut vraiment se demander si l'habile manège de Mme de la Guette n'a pas eu sur l'issue de la lutte et sur le sort même de la France des conséquences incalculables. A quoi tiennent parfois les destins d'un peuple ! (Viguié, 1929: XXIII)

Por su parte, respecto de esta primera intervención, sin llegar a negar la realidad percibida por Catherine según la representa ella misma en su relato autobiográfico, Freudmann cuestiona el hecho de que la retirada de las tropas del duque de Lorena se deba a la intervención de Madame de la Guette y sea consecuencia directa de la

---

[11] La retirada de Condé frente a las tropas reales que le asediaban en el *faubourg* Saint-Antoine no habría sido posible sin la intervención de Anne Marie-Louise, duchesse de Montpensier, hija de Gaston d'Orléans y conocida como la Grande Mademoiselle, quien consigue que se abra la puerta de Saint-Antoine y que los cañones de la Bastilla abran fuego contra las tropas de Turenne (Pernot, 2012: 303).

[12] Tras la paz de los Pirineos, en 1659, se concede el perdón real a Condé y se le restituyen sus bienes, entre ellos su castillo de Chantilly al que se retirará y donde ejercerá de mecenas, recibiendo entre otros a Molière. Condé muere en Fontainebleau en 1686.

estratagema que utiliza para conseguirlo, sino que más bien se explica gracias a una confluencia de factores que determinaron la actuación de los frondistas, independientemente de la argucia de Madame de la Guette. Con todo, no pone en duda la genuina credulidad de la dama en su convicción de ser la responsable del resultado que tanto había deseado[13].

Por lo demás, no cabe duda de que la estratagema[14] de Catherine era de una simplicidad extrema: a lo largo de su conversación con uno de los subtenientes del duque de Lorena, que estando en la vecindad le enseña las tropas rebeldes de su señor, la dama se limita a pintar un retrato fantaseado de la superioridad de las tropas reales al mando de Turenne, con objeto de que esa información le fuera transmitida al duque y éste desistiera en su deseo de entablar la batalla. El peso que Catherine otorga a la impresión que sus palabras pudieran causar en el duque de Lorena no deja de sorprender. Sin embargo, lo cierto es que la contienda no se lleva a cabo porque inopinadamente el duque de Lorena se retira con sus tropas. No sorprende, por tanto, tal y como señala Freudmann, que Catherine esté convencida de que sus palabras han surtido efecto. Se ve a sí misma como la libertadora de Francia, y se pone al mismo nivel que Juana de Arco:

> Je fis réflexion sur ce qu'il me disait, et élevai mon esprit à Dieu, en lui disant: "Seigneur, conservez la gloire de mon Roi, sauvez ma patrie, et me faites la grâce que je puisse faire connaître que je suis bonne Française. (…) Grand Dieu ! Jeanne la Pucelle a servi Charles VII ; faites, Seigneur, qu'en cette occasion je puisse servir Louis XIV." (…) Nous étions là tous deux fort attentifs; il pensait à l'avantage de son maître ; et moi je songeais à le détruire et à servir le mien. (Cuénin, 1982: 98)

Será este pasaje de las Memorias, en el que Catherine se empareja con la doncella de Orléans, el que propiciará que años más tarde Paul de Musset se complazca –no sin cierta ironía– en otorgarle el apelativo de *pucelle* en reiteradas ocasiones al

---

[13] "The author [Madame de la Guette] may well have attached wishful interpretations to the sequence of events: her fertile imagination may have clouded her judgment to the point of *post hoc, ergo propter hoc* reasoning. She was –by her own testimony– fervently eager to serve her king and country. (…) Ignorant of the many factors involved in the situation, our heroine saw only the outcome; not unnaturally –and how pleasurably for her ego!– she linked this result with her talk to the major" (Freudmann, 1957: 47).

[14] Respecto de esta estratagema, Moreau no sólo se muestra lleno de admiración, sino que casi parece convencido de que la intervención de Madame de la Guette es el verdadero origen de la retirada de las tropas del duque de Lorena: "par un stratagème ingénieux elle détourne le duc de Lorraine d'attaquer Turenne, campé au-dessus de Villeneuve-Saint-Georges, et peut-être sauve les dernières troupes que le roi pouvoit [sic] opposer à la ligue des princes" (Moreau, 1856: XXIX).

comienzo de su relato novelado. La primera aparición de este sobrenombre nos la presenta en las escenas anteriores a su matrimonio:

> (…) elle s'était déjà imaginé qu'elle voulait vivre et mourir vierge : c'est une idée que les jeunes filles adoptent volontiers, quand elles sont bien sûres d'y pouvoir manquer aussitôt qu'il leur plaira. Soit à cause de ces propos, soit pour sa ressemblance avec Jeanne d'Arc, on l'appelait par toute la Brie la *Pucelle de Gros-Bois*. (Musset, 1842: 5)

En parte, el apelativo de *pucelle* que le otorga Musset se remonta a la representación de las protagonistas de la Fronda, que tan a menudo se comparaban con figuras femeninas heroicas y se identificaban con la imagen de mujer fuerte y valerosa, cuyo máximo exponente nacional era Juan de Arco[15], personaje con el que la propia Madame de la Guette había querido emparejarse. Con todo, también nos parece altamente probable que Musset haya recurrido a esta denominación de *pucelle* para aludir con gran ironía a la ingenua castidad de la que la propia Catherine se gloría[16] en sus memorias:

> J'étais donc prisonnière, non pas de guerre, mais d'amour (…); mais de ce bel amour chaste et pudique, car mon mari dans sa recherche m'avait toujours fait espérer que nous vivrions comme frère et sœur et que ma virginité me serait conservée. (…) car si j'avais cru coucher auprès d'un homme, je ne me serais jamais mariée. L'on voit par là l'état de ma simplicité, et comme j'allais tout à la bonne foi. (Cuénin, 1982: 54)

En cualquier caso, el aparente éxito de la intervención de Catherine en la retirada de las tropas del duque de Lorena la embriaga de tal manera que al poco, durante su estancia en París, relata lo sucedido a M. Philippe, mayordomo real y *échevin* de la ciudad, quien se lo transmitirá a la reina. Es así cómo Madame de la Guette consigue ser entrevistada por la propia Ana de Austria:

> Il me vint prendre [M. Philippe, échevin de la ville et maître d'hôtel chez le roi] trois jours après pour m'y mener, et me présenta à la reine, qui me dit que j'avais agi en véritable Française et fidèle sujette, et que je serais récompensée du service que j'avais rendu au roi ; mais qu'il fallait que je

---

[15] La figura de Juana de Arco, como representación nacional de mujer fuerte y heroica, se asociará a menudo con las amazonas de la Fronda, y en particular con Mademoiselle: "Mais l'on se réfère également aux avatars de l'Amazone dans l'histoire nationale en évoquant Jeanne d'Arc. Mademoiselle, dont l'équipée orléanaise et les infructueuses tentatives de mariage ne peuvent que rappeler aux contemporains les exploits de la Pucelle, est plus d'une fois associée à cette dernière" (Vergnes, 2012: 353-4).

[16] De hecho, Madame de la Guette llega a recomendar vivamente a todas las jóvenes que tengan estas castas disposiciones para que así puedan conservar su reputación, "qui est le trésor le plus précieux que l'on puisse posséder" (Cuénin, 1982: 54).

> fisse un voyage à Bordeaux dans quatre jours, et qu'elle m'en voulait instruire. (Cuénin, 1982: 107-8)

Esta misión secreta en Burdeos que le encomienda Ana de Austria es el comienzo de un viaje lleno de peligros y vicisitudes, pero también de encuentros sociales y descansos. Tras numerosas peripecias, Catherine logrará entrevistarse con el conde de Marsin. Las palabras enardecidas de la dama parecen surtir efecto en el conde, que no sólo se muestra "dans de très beaux et bons sentiments" (Cuénin, 1982: 123), sino que incluso redacta una carta dirigida al príncipe de Condé en la que parece manifestar su inclinación a negociar la paz con la corona. La carta le será encomendada al propio señor de la Guette, esposo de Catherine. En este contexto, es de notar la ambigüedad de la carta, fechada el 25 de abril de 1653, y transcrita textualmente por Catherine en sus memorias (Cuénin, 1982: 127). Freudmann destaca que Marsin no manifestaba de manera explícita su deseo de paz en la misiva, y que en cambio sí dejaba clara su postura al servicio de Condé. En definitiva, sostiene que la auténtica finalidad de Marsin[17] al escribir la carta era dejar creer a su amiga que seguía sus consejos (Freudmann, 1957: 50-61). Aquí también la ingenuidad de Catherine le convencerá de que los buenos resultados de las negociaciones de paz con el príncipe de Conti y la capitulación de Burdeos se deben a sus conversaciones con el conde de Marsin.

Pero si Catherine se reafirma en su convicción de haber llevado a cabo su misión pacificadora con éxito, Musset por su parte deja bien claro en su relato que la verdadera causa de la rendición de los rebeldes es la deserción de las tropas[18], aún cuando el príncipe de Condé deje soñar a Jacqueline con que había sido ella la responsable del proceso de paz:

> L'émotion de madame de La Guette gagna le noble cœur du prince. Il voulut du moins donner à notre héroïne le plaisir de penser qu'elle avait réussit à souhait. (…) Jacqueline entendit parler de la désertion des troupes; mais son altesse lui dit que cela n'eût point suffi pour changer ses résolutions, et que c'était elle seule qui avait amolli son âme. Elle en

[17] "Would he [Marsin] have bluntly risked to undermine their friendship by revealing that he felt no loyalty to the crown, that he would continue to fight the King as long as he thought that he could gain some advantage by doing so? (…) Why not let Madame de la Guette go back and tell Mazarin that peace overtures could eventually be weighed? (…) That is why the letter's ambiguity makes perfect sense" (Freudmann, 1957: 56).

[18] Esta afirmación reaparecerá de nuevo al final del relato *Le marquis de Jerzay*, incluido en el mismo libro que editara Victor Magen: "J'ai lu, je ne sais où, qu'une madame de La Guette, femme vaillante de ce temps-là, s'était vantée d'avoir amené la paix de Bordeaux en prêchant ce grand capitaine sur les horreurs de la guerre civile. La désertion des troupes en fut la véritable cause. M. le prince, abandonné de ses soldats, se réfugia en Flandre et servit sous les drapeaux espagnols" (Musset, 1842: 317).

demeura toujours persuadée, quoique le prince n'ait fait ses soumissions que fort longtemps après. (Musset, 1842: 77-8)

Sea de ello lo que fuere, en sus memorias Catherine está convencida de que la paz de Burdeos y el cese de hostilidades con el príncipe de Conti se deben al éxito de su intervención y a haber cumplido fielmente el encargo de negociar la paz tal y como le confiara la reina. En este contexto, también Viguié se muestra igual de convencido según se desprende de las afirmaciones positivas que otorga a las empresas de la dama: "Louis XIV, qui lui devait peut-être sa couronne, la dédaigna" (Viguié, 1929: XXVII).

Habrá, sin embargo, un último pie de batalla en el que Catherine fracasará[19] estrepitosamente: se trata de su intento de atraer a su esposo, Monsieur de la Guette, al bando de Ana de Austria y de su hijo Luis XIV, mayor de edad desde hacía dos años. Le había conseguido una audiencia privada con el cardenal Mazarino, pero el primer ministro supo relegar su respuesta de gracia hasta conocer los resultados de sus propias negociaciones con el príncipe de Conti, que terminaría por dejar la causa rebelde. La carta del conde de Marsin en manos del señor de la Guette resultaba ahora de poco valor por lo que nada le ofreció Mazarino. El señor de la Guette se sentirá hasta tal punto decepcionado y humillado ante el tratamiento que le otorga el cardenal que en lugar de aliarse a la causa real, se ratificará en su apoyo a los rebeldes reuniéndose con Condé y Marsin en Flandes. Este hecho supondrá para Catherine un golpe de duras consecuencias, pues, será la razón por la que ya no se atreverá a presentarse en la corte y el argumento que esgrimirá para auto-justificar el hecho de que sus servicios quedaran sin ser recompensados y sepultados en el olvido. Tendrá, sin embargo, la satisfacción personal de haber servido a la corona, en su ingenua convicción de haber sido el motor del desenlace feliz de los acontecimientos en los que se vio involucrada, satisfacción que se pone de relieve en reiteradas ocasiones a lo largo de sus memorias. Así por ejemplo, Catherine se complacerá en reproducir los elogios hacia su propia persona que le hiciera el cardenal Mazarino –a lo largo de las entrevistas que concediera al matrimonio– por los servicios rendidos a la corona:

Aussitôt que M. le Cardinal nous vit, il dit à mon mari (…) : "Monsieur, la cour ne saurait récompenser assez dignement votre femme"; puis se tourne de mon côté et me dit : "Non, Madame, on ne saurait assez vous récompenser. Le service que vous avez rendu au roi, ayant empêché

[19] Bien es verdad que más adelante Catherine conseguirá para su esposo el perdón real y Monsieur de la Guette podrá regresar a Francia indultado.

> l'attaque que le duc Charles devait faire à M. de Turenne, est un service de la dernière conséquence. (Cuénin, 1982: 143-4)

4. AUTENTICIDAD Y FINALIDAD DE LAS MEMORIAS DE MADAME DE LA GUETTE

Catherine Meurdrac necesitaba dejar constancia de la participación –a su juicio– decisiva que había desarrollado en el transcurso de los acontecimientos, tanto más cuanto que su nombre no aparece recogido por los relatos autobiográficos de sus contemporáneas. Ésta es, sin duda, una de las razones que llevaron a algunos estudiosos a cuestionar la autenticidad de sus memorias.

La existencia de Catherine Meurdrac y la autenticidad de su escrito autobiográfico han sido rastreadas y probadas por Moreau. En el Prefacio de la edición de 1856 de las *Memorias de Madame de La Guette* (la segunda después de la primera edición de la Haya, de 1681), Moreau desarrolla los resultados de sus pesquisas con el principal objetivo de "prouver que les *Mémoires* ont été écrits par elle-même, qu'ils n'ont rien d'incertain, rien de supposé, qu'ils sont au contraire d'une authenticité parfaite" (Moreau, 1856: IX). Para defender su tesis, ofrece pruebas escritas que le llevan a afirmar con absoluta certeza[20] que las figuras de Madame de la Guette y de su esposo no sólo existieron, sino que ambas se sitúan en el entorno histórico que se describe en las mismas. Estas pruebas las encontrará en los registros parroquiales donde se inscriben las partidas de bautismo de Catherine Meurdrac y en el acta de inhumación de un tal Jean Marius "autrement dit de La Guette, capitaine d'une compagnie de chevau-légers" (Moreau, 1856: XVII), es decir, de Monsieur de la Guette, documento que le permite afirmar con rotundidad que "Les *Mémoires* sont confirmés par une pièce authentique, irrécusable" (Moreau, 1856: XXVI). Aportará, además, otros testimonios escritos para corroborar la existencia del esposo de Catherine, como la *Gazette de France*, donde se cita en numerosas ocasiones a un tal M de la Guette (Moreau, 1856: XVIII). Todas estas pruebas lo llevan a hacer corresponder la mera existencia del matrimonio La Guette con la autenticidad de las memorias cuando afirma: "N'est-ce pas assez d'avoir bien constaté l'existence de M. et madame de La Guette, pour être autorisé à conclure que les *Mémoires* sont authentiques?" (Moreau, 1856: XXVII). A pesar de ello, se esfuerza por razonar los motivos que a su juicio evidencian que las memorias no

[20] "Nous affirmons donc avec toute certitude que madame de La Guette a existé; qu'elle est née à Mandres où sa famille étoit [sic] établie, ainsi qu'elle le déclare dans ses *Mémoires* ; que M. de La Guette habitoit [sic] Sussy et qu'il y est mort" (Moreau, 1856: IX).

constituyen una fantasía novelada, sino que son fruto de unas vivencias reales inmersas en unos acontecimientos históricos también reales, poniendo de relieve el conocimiento por parte de la autora de las personas y los lugares descritos en ellas.

Por su parte, Chappell corrobora en su estudio la existencia del matrimonio La Guette, matizando únicamente el perfil de nobleza familiar que se ha querido dar la protagonista para restituirlo a su auténtico estatus social[21].

Por lo demás, aunque es cierto que la autenticidad de las memorias y la existencia de su autora ya no se cuestionan hoy en día, no es menos cierto que algunos estudiosos siguen debatiendo la importancia histórica que se atribuye la dama, así como la finalidad con la que las escribió. Freudmann se aventura a preguntarse si la finalidad de Catherine no sería la de granjearse el favor real, presentando una recolección de sus impresionantes servicios a la corona con vistas a permitirse regresar a Francia desde su exilio[22]. Chappell refuta esta hipótesis categóricamente[23] y sostiene en cambio que el objetivo de Catherine era granjearse la simpatía y el apoyo de Guillermo de Orange[24], según se desprende de las páginas finales de las memorias.

---

[21] Chappell expone en su estudio que los padres de Catherine sólo eran miembros de cierta importancia en la comunidad local, pero que no pertenecían a la aristocracia en la medida en que su apellido no se puede emparentar con el de los Meurdrac de nobleza casi inmemorial: "Her father cannot be connected with the Norman noble family named Meurdrac, which standard genealogies trace back to the thirteenth century. (…) In claiming a noble pedigree, Madame de La Guette was taking advantage of the surname she happened to share with Norman nobility, and commentators on her memoirs have accepted her fiction" (Chappell, 1995: 17-8).

[22] "To pave the way for her return to France, to impress the royal government, might it not be useful, nay, necessary, to present an impressive account of the deeds for which the French Crown would feel obligated to her? (…) We may never know whether these motives were present when the book was written" (Freudmann, 1957: 92).

[23] Chapell argumenta en torno a dos razones para refutar la hipótesis de Freudmann. En primer lugar porque en la época, las publicaciones provenientes de Holanda eran perseguidas o, cuando menos, consideradas sospechosas en Francia: "First, publication in Holland would have been a poor way to approach Louis XIV. Books printed in Holland were suspect, to say the least. Often emanating from and presenting positions of the crown's arch enemies –notably Jansenists and Huguenots- books bearing Dutch imprints were hunted out and destroyed by the French authorities" (Chapell, 1995: 24). En segundo lugar, por el tono de súplica ante Guillermo de Orange que se desprende de las páginas finales de las memorias, cuando ya Catherine ha emigrado a Holanda: "The memoirs close with her hope for "continuation of the favors of my Lord the Prince of Orange for my family" (176) –not a sentence that would have come from the young Madame de La Guette, and not a sentence that would culminate a petition to Louis XIV. Indeed, far from being a petition for pardon addressed to the French monarch, the memoirs of Madame de La Guette seek not pardon but justice and offer to William, rather than to Louis, the opportunity to accord it" (Chappell, 1995: 27).

[24] "What Madame de La Guette vindicates (…) against Louis XIV, is a traditional understanding of political relationships, one in which an individual's obligations stem from private fidelities and in which the monarch has reciprocal obligations with his subjects, an understanding defeated with the Fronde. Madame de La Guette's life story is a *mémoire* not only as a memory but also in a second sense of the word – a summary reckoning, a settling of accounts for pardon. Balancing the services she had rendered to Louis XIV with his recompenses to her (…) she conveys a strong sense that she was still owed, that Louis had not honored what a king should. In supporting her William would not only be supplying justice but would be showing himself as more just than an ungrateful Louis XIV" (Chappell, 1995: 28).

Por su parte Grélé, a pesar de seguir el razonamiento de Chappell, se desmarca de la admiración que se percibe en los anteriores críticos para tachar abiertamente a Madame de la Guette de *mauvaise foi* al considerar que reinventa su vida y que retoca los hechos con la clara intención de dar brillo a sus orígenes y a su condición social tras su matrimonio con Monsieur de La Guette: "Tout le texte fonctionne alors comme si elle voulait établir une preuve de son statut non seulement de femme guerrière mais aussi de femme aristocrate, riche et noble" (Grélé, 2011: 174). La finalidad de Catherine, en última instancia, sería la de justificar su vida y su matrimonio, que a juicio de Grélé le resultó perjudicial. El tema del matrimonio se convertiría así en la pieza clave que explicaría la razón de ser del relato fantaseado de la vida de la heroína[25].

Sin embargo, quizá más próxima a las circunstancias vitales de Madame de la Guette, la tesis de Chappell argumenta en torno a una motivación derivada de la posición de "debilidad" de Catherine en el momento de la publicación de sus memorias –recordemos que la dama había enviudado y que se había exiliado a Holanda– y no tanto a un acto de "vanidad" o de búsqueda de "poder"[26].

Con todo, lo cierto es que todo son conjeturas a la hora de justificar la motivación que empujó a Madame de la Guette a publicar sus memorias, ya que la autora nada nos ha dejado escrito al respecto que pueda dilucidar y zanjar la cuestión.

## 5. CONCLUSIONES

En cualquier caso, no deben sorprender las peripecias de la vida azarosa de Catherine Meurdrac, en una época en la que –como señala Pierre Viguié– "on voit de très grandes Dames (…) accomplir les plus folles équipées et courir les routes sous des déguisements de cavaliers (…). Les Dames président avec une fièvreuse allégresse à ces luttes incohérentes" (Viguié, 1929: VIII). Esta incursión de figuras femeninas en el terreno político, militar y diplomático[27] se explica, en parte, por una corriente intelectual

---

[25] "(…) les *Mémoires de Madame de La Guette* constituent une volonté de justifier sa vie, sa condition sociale et, en particulier, son mariage. En effet, nous voyons dans ce dernier élément le véritable motif qui conduit Madame de La Guette à réécrire sa vie sous des couleurs plus brillantes et à se conférer le rôle d'une femme de courage, dotée d'un certain esprit d'abnégation" (Grélé, 2012: 47).

[26] "In publishing her memoirs Madame de La Guette acted out of weakness, not out of vanity or a position of power; it is for this reason that the final pages of the memoirs have a beseeching, supplicating, flattering tone that contrasts sharply with the earlier narration" (Chappell, 1995: 27).

[27] La participación de las amazonas de la Fronda en los acontecimientos de su tiempo se resume magistralmente en el siguiente párrafo de Vergnes: "En effet, le recensement des actions entreprises par les Frondeuses conduit à isoler deux modes d'action principaux : d'une part, celui du recours aux armes et, d'autre part, celui qui repose sur l'emploi de la diplomatie. Or, ce n'est pas avant le début de l'année 1650 que les Frondeuses recourent aux méthodes chevaleresques et guerrières valorisées par les romans et les traités de défense des femmes, et c'est alors seulement qu'elles s'attirent la qualification d'Amazones, qui fait ensuite leur fortune historiographique. De plus, le choix des armes ne concerne pas toutes les

y literaria en los años 1640-50[28] en defensa y promoción de la mujer fuerte y heroica que tanto influiría en la posterior participación femenina en materias de estado. Al concluir el conflicto, Luis XIV quiso borrar la experiencia traumática de la guerra civil imponiendo una memoria del olvido (Vergnes, 2012: 764), lo que inducirá a los protagonistas de la Fronda a lanzarse a componer febrilmente sus memorias:

> C'est précisément pour restaurer cette mémoire en péril que les anciens rebelles, hommes et femmes, se lancent au soir de leur vie, dans la rédaction de leurs Mémoires. Nombre d'entre eux ont payé au prix fort leur adhésion à la Fronde et ne peuvent accepter la *damnatio memoriae*. Les Mémoires qu'ils rédigent dans les années 1653 à 1680 sont conçus comme un moyen de restaurer le souvenir de la guerre civile (…). Ils sont une forme de revanche sur l'histoire officielle. Mieux, leurs auteurs veulent en faire une contre-histoire (…). (Vergnes, 2012: 765)

Consciente del papel que otras ilustres mujeres de su tiempo desempeñaron en los sucesos de la Fronda, también Catherine se complace en dejar constancia de su aportación a la hora de defender –en su caso– la causa de la corona. El hecho de que sus intervenciones fueran realmente determinantes o no en el desarrollo de los acontecimientos, en nada disminuye su deseo de contribuir a dicha causa. Tampoco importa la motivación que la empujó a escribirlas, aunque nos inclinamos a pensar que, en buena parte, las compuso para emular a sus congéneres, así como para destacar las cualidades de arrojo y virilidad de las que se gloría constantemente, cualidades que la imaginería colectiva de las amazonas de la Fronda había encumbrado.

En definitiva, a través de su escrito autobiográfico, Madame de la Guette se nos muestra como una mujer valiente, enérgica, en ocasiones ingenua, con sentido del humor y en todo momento consciente de su valía. Indistintamente de la finalidad con la que fueron escritas, estas memorias dan fe de una figura animosa y gallarda en la turbulenta Francia de mediados del siglo XVII. Y en este sentido, resulta ciertamente acertada la calificación de *femme vaillante* que le atribuye Musset en su narración y cuyas palabras finales rescatamos, aquí, para concluir nuestro estudio:

> Puisse le lecteur bénévole avoir trouvé quelque délassement au récit des hauts faits de Jacqueline de La Guette, et nous pardonner de l'avoir tenu

---

Frondeuses et il n'est que ponctuellement employé par elles. L'essentiel des actions accomplies par des femmes pendant la Fronde relève de la seconde catégorie" (Vergnes, 2012: 291).

[28] Sophie Vergnes define esta corriente como *philogyne* y señala dentro de ella, entre otros, a Marie de Gournay, a Le Moyne y a Gabriel Gilbert (Vergnes, 2010: 6).

aussi longtemps pour lui donner une faible idée de ce que nos pères appelaient une *femme vaillante*. (Musset, 1842: 94)

BIBLIOGRAFÍA


Castarède, J., *La folle histoire de la Fronde*, Chaintreaux, Éditions France-Empire Monde, 2012.

Chappell Lougee, C., "Reason for the public to admire her: Why Madame de La Guette published her Memoirs", en *Going public. Women and writing in the Early Modern France*. USA, Cornell University Press, 1995, pp. 13- 29.

Cuénin, M. (ed.), Préface, *Mémoires de Madame de la Guette*, Paris, Mercure de France, 1982, pp. 9-35.

Freudmann, F. R., *The Memoirs of Madame de la Guette. A study*, Genève-Paris, Librairie E. Droz-Librairie Minard, 1957.

Grélé, D. D, "Entre l'argent et l'honneur : Réflexions sur la mauvaise foi de Madame de la Guette (1613-76)", L'érudit franco-espagnol 1 (2012), pp. 47-57.

Grélé, D. D., "Les *Mémoires de Madame de la Guette* ou l'art de se reconstruire une vie", Neophilologus 95 (2011), Springer Science and Business Media B.V. published online, pp. 165-175.

Moreau, M. (ed.), Préface, *Mémoires de Madame de la Guette*, Paris, P. Jannet Libraire, 1856, pp. V-XLVIII.

Musset, P. de, *Madame de la Guette*, Paris, Victor Magen, 1842, pp. 1-94.

Pernot, M., *La Fronde. 1648-1653*, Paris, Tallandier, 2012.

Vergnes, S., *Les Frondeuses. L'activité politique des femmes de l'aristocratie et ses représentations de 1643 à 1661*. Thèse. Université de Toulouse (UT2 Le Mirail), 2012.

Vergnes, S., "De la guerre civile comme vecteur d'émancipation féminine: l'exemple des aristocrates frondeuses (France, 1648-1653)", *Genre & Histoire* 6 (Printemps 2010), mis en ligne le 14 juillet 2010. Internet. 27-02-2013. http://genrehistoire.revues.org/932

Viguié, P. (ed.), Préface, *Mémoires de Madame de La Guette*, Paris, Henri Jonquières, 1929, pp. VII-XXX.

# LAS DOS ROSALÍAS SARDAS. LAS VOCES OLVIDADAS Y/O SILENCIADAS DE DOS ESCRITORAS INVISIBLES[1]

*Marina Romero Frías*

*Università di Sassari*

ABSTRACTS

Las trayectorias literarias de las capuchinas sor Mª Rosalía Mancusa (Sássari 1659-Tempio 1706?) y sor Mª Rosalía Merlo (Cágliari 1704-1772), dos mujeres invisibles que vivieron apartadas del mundo en dos conventos de la isla de Cerdeña, son diametralmente opuestas. Varios autores se entusiasmaron con los versos de la segunda y fue elevada a los *altares literarios* poco tiempo después de su muerte, para luego quedar nuevamente relegada al silencio. De los escritos de la primera se tenía noticia, pero a pesar de ello permaneció injustamente arrinconada en el olvido, ya que su persona y su obra no tuvieron entre esos mismos autores el interés que – para mí – se merece.

The literary trayectories of two invisible women – sister Mª Rosalía Mancusa (Sassari 1659-Tempio 1706?) and sister Mª Rosalía Merlo (Cagliari 1704-1772) –, who lived isolated from the world in two convents of the island of Sardinia are diametrically opposed. Several authors got enthusiastic with Merlo's verses and she was raised to the *literary altars* few decades after her death, tobe again relegated to silence immediatly after. As for Mancusa's religious poetry, it was known, still she remained unfairly relegated into oblivion, as both herself as a person and her work did raise in those same critics the interest that, in my opinion, she deserves.

KEYWORDS

Lírica conventual - escritoras - religiosas capuchinas - Cerdeña - siglos XVII y XVIII.
Conventual Poetry - writers - Capuchin Poor Clares religious - Sardinia - XVIIth-XVIIIth century.

Este es relato de las trayectorias literarias diametralmente opuestas de dos mujeres invisibles, dos monjas capuchinas que vivieron apartadas del mundo en sendos conventos de la isla de Cerdeña: Sor Mª Rosalía Mancusa (Sássari 1659-Tempio 1706?) y Sor Mª Rosalía Merlo (Cágliari 1704-1772). Esta, no mucho tiempo después de su muerte, salió de esa invisibilidad al ser elevada a los *altares literarios* por autores que se entusiasmaron con sus versos, para luego quedar nuevamente relegada al silencio. La

---

[1] A caballo de los siglos XVII y XVIII se realizan tres fundaciones de la orden Capuchina en Cerdeña. La primera, el convento de San José, el año 1673 en la ciudad de Sássari; la segunda, el convento del Niño Perdido de Tempio en 1684; y, la última, en 1704 el convento del Santo Sepulcro de Cágliari. Al margen de la importancia que puedan tener desde una perspectiva religiosa dichas fundaciones lo más interesante es que en todas ellas se realiza una floreciente actividad literaria. Sobre la fundación de Sássari, véase Romero Frías (2012[1] y 2012[2]).

primera, a pesar de no haber sido del todo invisible, ha permanecido arrinconada en el olvido, pues nunca ha despertado el interés que su persona y su obra merecen.

1. LA VOZ SILENCIADA: SOR MARÍA ROSALÍA MERLO.

Pasquale Tola en su *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna ossia Storia della vita pubblica e privata di tutti i Sardi che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù, e delitti*, publicado en 1837-38, dedica una entrada a sor María Rosalía Merlo "pia religiosa, e poetessa del secolo XVIII" autora de unas *Rimas espirituales* que, según su opinión, sería oportuno "vedessero la pubblica luce per onorare colle opere ancora di un femminile ingegno la patria nostra: ed intanto ne diamo in questo articolo un breve saggio, per far conoscere ai sardi ed agli stranieri che anche il debil sesso coltivò onoratamente in Sardegna le lettere e le muse" (Tola II, 2001: 400). A partir de este momento, todos los historiadores celebran "la única poetisa castellana que ha florecido en Cerdeña" (Toda, 1979: 246), ensalzando a la que podría ser, *mutatis mutandi,* una sor Juana Inés sarda, elogiando sus versos "pieni di sacra unzione, di belle immagini e di divotissimi affetti" (Tola II, 2001: 403); que "sono in ogni rispetto morale e poetico molto laudevoli" (Siotto Pintor IV, 1844 : 261); que expresan "i pensieri candidi sui misteri cristiani in *rime* spirituali soavi e tenere perché era la sua anima che le dettava" (Filia III, 1929:189); pero, sobre todo, ponderando "quale mirabile documento offra la Merlo per lo studio della letteratura spagnola in Sardegna; argomento di non piccolo interesse […] che dovrebbe offrire lusinghevoli miraggi specie alla schiera dei giovani cultori di letteratura comparata" (Ceriello, 1915[2]: 231). En conclusión, como dice Ruju: "la Merlo dovrebbe essere messa accanto ai grandi mistici […] non ci ha lasciato nulla, al di fuori delle sue rime spirituali, ma è una intellettuale intuitiva notevolissima, dotata di qualità poetiche eccezionali" (1921: 61).

Ahora bien, todo este entusiasmo se extingue cuando, en la década de los treinta del siglo XX, el capuchino Giorgio da Riano escribe *Le monache capuccine a Cagliari. Notizie Storiche e Biografiche.* En el capítulo VI titulado "Un errore storico-letterario del secolo XVII"[2], el monje confiesa su entusiasmo inicial:

> nell'accingerci a comporre la breve biografia di Suor M. Rosalio[3] Merlo, da principio siamo stati dominati da un vero sentimento di gioia nel costatare che, tra le nostre Cappuccine, v'era stata una, la quale non solo aveva praticato a perfezione la virtù, ma di più aveva così coltivato la

[2] En realidad sería del XVIII ya que Merlo nace en 1704 y muere en 1772.

[3] Otro error del capuchino.

> poesia da essere reputata la migliore poetessa spirituale del suo tempo e della Sardegna (Da Riano, 1938: 221).

Una alegría que para el capuchino, con la biografía prácticamente terminada, pronto se convirtió en estupor, por no decir decepción. Al solicitar "altri documenti di archivio, la Badessa ci porse tre volumi di poesie mss." (Íbid.): uno era una copia del volumen que tras la muerte de sor Rosalía la entonces Abadesa Montañana, regaló al primo de la difunta don Felipe Marongio, y que hasta ese momento resultaba el único ejemplar "noto agli autori che hanno trattato dell'opera poetica della Merlo" (Íbid.)[4]; en el frontispicio de los otros dos se leía claramente que las poesías eran del canónigo Angelo Maria Carta y "nel primo di questi rilevammo subito che le poesie in esso scritte erano *quelle stesse che il sacerdote Dott. Sionis ricopiò dal volume attribuito alla Merlo*" (Íbid.: 222)[5].

El pobre padre Giorgio no podía creer lo que estaba viendo, sobre todo porque los estudiosos que hasta la fecha no habían dudado un instante en atribuir el manuscrito y las poesías en él incluidas a sor Rosalía gozaban de gran prestigio… Pero, tras observar detenidamente ambos volúmenes, no tuvo más remedio que convencerse de que el autor era el canónigo Carta. Por la simple razón, además, de que era una obra divida en dos partes, cuyo autor se la regaló a las monjas capuchinas con la intención de que la comunidad la utilizase como lectura espiritual.

¿Qué había sucedido? ¿Cómo se pudo caer en el error? Pero, sobre todo ¿cómo es que ese error se prolongó por un siglo entero sin que nadie se diera cuenta? Para obtener una respuesta hay que retroceder hasta el día de 1704 en que en Cágliari nació una niña que fue bautizada con el nombre de María Cándida. Sus padres, Giacomo Merlo y Rosalía Marongio, de familia acomodada de Sássari, se habían trasladado a la capital de la isla, donde el padre ejercía la profesión de médico. Con casi siete años, el 22 de abril de 1710, Cándida ingresó en el convento del Santo Sepulcro de Monjas Capuchinas tomando, en memoria de su madre, el nombre de María Rosalía. En el convento fue

> empleada en las tareas desta edad, de aprender a leer, escrivir y alguna labor de manos, y todo aprendió sin trabajo, assí por el lindo entendimiento que tenía, como por mucha abilidad y vivacidad de ingenio y creçida en edad la emplearon en ofiçios humildes del trabajo y

---

[4] O sea: Tola, Siotto Pintor, Toda i Güell, Ceriello, Filia, Ruju, etc.

[5] La cursiva es mía.

> ofiçinas y en la enseñanza de Reglas y costumbres de la Religión, todo lo hacía y abrazava con gusto; en este tenor passó los años que corren hasta los 16.[6]

A esa edad empezó el noviciado que cumplió de manera ejemplar, por lo que "estando satisfecha de su espíritu tanto la Maestra como Superioras y Comunidad la admitieron a la professión y hallándose ya esposa del Señor se entregó más íntimamente con fervoroso espíritu a Su Divina Magestad con el exerçisio de la oración mental".[7] Destacó rápidamente entre sus hermanas en religión no solo por su espíritu de humildad y paciencia que se reflejaba en todas sus acciones, sino también por su viva inteligencia, que ella misma mejoró leyendo buenos libros y practicando la escritura (Tola II, 2001: 399). En la vida monástica desempeñó varios oficios. Por un trienio fue Maestra de Jóvenes y "*per questo suo ministero compose rime spirituali che infiammassero il tenero cuore delle fanciulle e lo volgessero al bene, alla fede, alla perfezione"* (Ceriello, 1915[2]: 230)[8], luego estuvo dos años en el Torno: "uno de Escucha y otro de Tornera mayor" y, más tarde, por muchos años ejerció de Consiliaria y Secretaria,

> y por las muchas prendas y gran talento de que el Señor la dotó huviera servido más a la Religión, pero su Divina Magestad quiso la siguiesse y sirviesse en el camino de penosas enfermedades que le dio mucho que padeçer por la más parte de la vida que la reduxo a un retrato vivo de un cadáver que era pasmo verla con tanto espíritu como lo llevava, tuvo mucho que imitar a su Celestial Esposo con eserçiçio de la paçiençia, resignaçión y conformidad con su Divino querer.[9]

Rosalía, absorta en la contemplación de las cosas celestes, pasaba los días y las horas meditando y rezando, y "tutte le sue contentezze metteva nel leggere le opere di S. Francesco di Sales, al di cui nome professò, finche visse, una particolare venerazione" (Tola II, 2001: 399). Fue especialmente devota del Sagrado Corazón de Jesús "en quien

---

6 Ceriello (1915[2]: 230) dice que saca la cita del cap. 65 del *Menologio* de las monjas capuchinas del S. Sepulcro de Cágliari, también citado por Tola, Toda, Ruju, Da Riano, etc. Pero no creo que ninguno de estos autores (excepto Da Riano) lo haya consultado in situ (vd. la nota siguiente).

7 Ruju dice que son "notizie biografiche tratte dal Menologio […] e riportate da un foglio cartaceo senza firma accluso al manoscritto" (1921: 7).

8 La cursiva es mía. Todos los autores resaltan este hecho: "Essendo maestra delle novizie, compose in lingua castigliana molte rime di sacro argomento per infiammare le sue allieve allo spirito della divozione ed alla perfezione evangelica" (Tola II, 2001: 255); "siendo luego maestra de novicias, compuso para su educación muchas poesías castellanas" (Toda, 1979: 246); "il canzoniere fu dunque composto con intendimenti parenetici" (Ruju, 1921: 9): "scrivere colloqui devoti, pie elevazioni, considerazioni e massime ascetiche: tutte cose che servivano alla formazione spirituale delle sue consorelle" (Bonu, 1952: 180).

9 Citado por Ceriello 1915[2]: 231 y Ruju, 1921: 7.

tenía puesta toda el áncora de sus esperanzas" (Ceriello, $1915^2$: 231) y "*le stesse sue rime, molte delle quali si aggirano sopra un tal soggetto ne fanno bella e sicura testimonianza*" (Tola II, 2001: 399).[10] Practicaba a diario la penitencia y la oración, viviendo "rapita nelle estasi tra il Rosario e i libri ascetici" (Ceriello, $1915^2$: 231). En definitiva, la capuchina sarda era el paradigma de la monja de los conventos de clausura de la época.

Los últimos cinco años de su vida los trascurre paralizada en el lecho "dove la visitava solo il divino Amore e la confortava l'Ascesi" (Íbid.). Muere a los 68 años de edad y 61 de religión "munita dei santi sacramenti ed assistita dal P. Confessore" (Da Riano, 1938: 223).

En realidad, la breve semblanza de las vivencias de sor María Rosalía Merlo que la secretaria del Santo Sepulcro traza en el *Libro de las Difuntas*, no es muy diferente de las que se escriben en otros conventos a la muerte de una religiosa. En ellas (y en esta) se narran las virtudes que la adornaron y las devociones que tenía, los sufrimientos que padecía, la práctica y esmero con que cumplía sus obligaciones religiosas. Además, en muchos casos se mencionan tambien las dotes o capacidades (escritura, elocuencia, canto, pintura…) que la religiosa difunta poseía.[11] No obstante, en el caso de Rosalía Merlo "non si accenna neppure lontanamente che sia stata poetessa e che abbia lasciato un grosso volume di poesie" (Da Riano, 1938: 223). Es más si Merlo hubiese sido una poetisa como declaran Tola y todos los demás, no solo el *Menologio* lo señalaría sino que daría noticia de la "genesi del ms. e la sua importanza staordinaria" (Íbid.: 227).[12]

Entonces, ¿por qué se pensó que la autora de la célebre colección de poesías era Rosalía Merlo? La explicación se encuentra en un hecho fortuito y sin ninguna intención de plagio. La abadesa Bernarda Montañana fue la artífice involuntaria del equívoco, enviando al primo de Sor Rosalía, don Felipe Marongio de Bessude como recuerdo, después de muerta esta, un volumen manuscrito sin portada, en cuya primera página se leía: SUOR ROSALIA MERLO y un poco más abajo AVE MARIA. Parece ser que fue don Felipe quien, pensando que los versos eran de su prima, escribió en la

---

[10] La cursiva es mía

[11] El propio Da Riano cuenta que en casi todas las biografías del *Menologio* de Cáller aparecen anotadas incluso las dotes mínimas, como la belleza, la gracia, tener una bonita voz, la gordura, tener una bella caligrafía, saber latín, etc.

[12] Tal y como sucede con sor Anna Rosalia Isguerchi, secretaria en tiempos de la abadesa Montañana, de la que el *Menologio* registra que "tenía como una vena de poesía de modo que [desde] sus primeros años componía unos muy bellíssimos versos y romanzes" (Libro I de las Difuntas: 633, citado por Da Riano, 1938: 227)

misma página citada: "Esto libro ha compuesto suor María Rosalía Capuchina del S. Sepulchro de Cáller, y fue donado da la M. Badessa después de la muerte de su prima a Don Phelippe Maronjo por memoria y por lo amor che lo tenía" (Arce, 1960: 175). Por ello, Tola, que fue el primero en consultar el manuscrito y luego quienes lo siguieron – sea que lo consultaran o no – confundidos por esta anotación, atribuyeron las poesías a la capuchina.[13] Con todo, en descargo de Tola cabe decir que otro elemento de confusión se debe a otro miembro de la familia Marongio, al canónigo Emanuele. Este, que por aquel entonces poseía el manuscrito, se lo prestó "con molta cortesia, per farne il breve sunto […] ed insieme ci favorì le notizie della vita di questa pia religiosa estratte dal capo 65 del *Menologio* […]";[14] y puesto que, además, le mostró una carta que Rosalía escribió a su primo don Felipe, al biógrafo no le cupo la menor duda de "che il libro sia autografo della Merlo si riconosce subito dalla identità dei caratteri coi quali è scritto, con quelli della lettera originale della stessa Merlo" (Tola II, 2001: 400).

De todas formas, la cuestión de la paternidad (o maternidad, según se mire) de los versos no se zanja. Naturalmente, Da Riano no duda en afirmar que el Canónigo fue el único autor de las poesías del famoso manuscrito y la capuchina solo la copista del mismo, si bien reconoce a Sor Rosalía "la fatica di averlo ricopiato e di averlo ordinato, servendosi di altre poesie del Carta, secondo il criterio vagheggiato da lei o suggerito dall'autore" (1938: 241). Otros, como Joaquín Arce, ponen en tela de juicio que todas las composiciones sean de Carta. La cuestión es que 41 composiciones que aparecen en el manuscrito enviado a Felipe Marongio (ms. A) no aparecen en el del archivo del convento descubierto por Da Riano (ms. B), mientras que en este solo 6 no fueron transcritas por Merlo.[15] Por consiguiente, según Arce, esas 41 composiciones que faltan en el ms. B no pueden atribuirse a Carta y añade, "sin negar, por tanto, que muchas de las poesías sean del Canónigo, sí es indudable que al menos una parte

[13] Ceriello y Ruju vieron el manuscrito; Siotto y Toda se "fían" de lo que dice Tola, mientras que Filia (1929) de lo que dice Ruju.

[14] A mi entender el canónigo Marongio debió incluir esas noticias que había copiado del *Menologio* en el manuscrito de las poesías, pues a partir de entonces los que pudieron verlo (Ceriello y Ruju) citan los mismos fragmentos (vd. nota 6) y que son los que yo he utilizado.

[15] Los manuscritos, según Alziator que abraza plenamente la tesis de Da Riano, son cuatro: A (aún hoy, – parece ser – en manos de la familia Flores-Marongio de Sássari); B que se conserva en el *Archivio Monastero Cappuccine Cagliari* en dos volúmenes; C también del *AMCC* en 16º y D otro siempre en el *AMCC* que es la copia del A de fines del siglo XIX (Alziator 1982: 232-33)

pertenecen a sor Rosalía o a otras monjas del convento" (1960: 175).[16] O sea que para el estudioso español, la cuestión no estaba resuelta, pues "si es argumento el que en el Menologio no se aluda a la actividad poética de la Merlo, también lo puede ser el que no nos conste que Carta haya sido poeta" (Íbid.: 176).[17]

A decir verdad, incluso para Da Riano las poesías finales del segundo volumen son de las monjas. Estas composiciones son fruto de la elemental sencillez emocionada de las religiosas que a lo sumo – según Joaquín Arce – llega "a un ingenuo gongorismo", que nada tiene que ver con "los rasgos conceptuosos y de indudable mal gusto que pudieran considerarse dignos del sesudo Canónigo" (1960: 178). Por lo que, no solo no cabe descartar la existencia de una poetisa en el convento sino que "es necesario afirmar la convivencia de varias y excelentes" (Íbid.: 298). Lo que no sabemos (a parte la ya citada Anna Rosalia Isguerchi[18]) son los nombres de las autoras pues, según Elisabetta Graziosi,

> Anche se è vero che i monasteri femminili furono centri di produzione, diffusione, conservazione della cultura, delle molte rime monacali che vi si produssero, poche si sono conservate […] le più sono introvabili o forse distrutte […] A volte, si sono *conservati testi senza nome d'autrice*, altre volte nomi senza nessun testo, in altri casi e *l'autorità stessa a essere posta in dubbio* […] Forse più che *l'arcipelago sommerso* è allora adatta l'immagine complementare del *naufragio* della storia che ha inghiottito la maggior parte delle testimonianze della scrittura femminile in versi (e in prosa), nei conventi e anche al di fuori di questi (2005: 145-46)[19].

Y esta larga cita sirve de enlace entre las dos Rosalías porque, haciendo propias las imágenes de Graziosi, se puede contraponer el *naufragio* de la visibilidad de Merlo con el *archipiélago sumergido* de Mancusa que, por supuesto, debería ser *emergente*.

---

[16] Cabe precisar que Arce no ve ni el manuscrito A ni el B. Todas sus conclusiones se basan en el texto de Da Riano, de Alziator y en un manuscrito ("que pudiera ser el C, aunque la descripción no coincide completamente") con una selección de "poesías deliciosas" dedicadas casi por entero al Niño Jesús y que no duda en atribuirlas a las monjas (Arce, 1960: 175).

[17] Me parece interesante citar los datos que aporta Joan Armangué: "Ara bé, el que de debò ens interessa d'assenyalar és que, si d'una banda sembla innegable un cert grau de participació de M. R. Merlo, o d'alguna altra religiosa del seu convent, en la redacció de les "Rimas", Giorgio Da Riano va atribuir-ne la gairebé total paternitat a Angel María Carta, responsable espiritual del convent (Da Riano 1938: 221-258). Ni F. Alziator ni J. Arce, però, no recorden, en establir la breu biografia del poeta (Alziator 1954: 231; Arce 1960: 175), que fou rector de la Universitat de Càller entre els anys 1737 i 1754" (1996:14).

[18] Véase la nota 12.

[19] La cursiva es mía.

## 2. LA VOZ OLVIDADA: SOR MARÍA ROSALÍA MANCUSA

"La Merlo non è la unica poetessa sardo-spagnola come afferma con troppa disinvoltura, il Toda y Güell", escribe Salvator Ruju en una nota a su ensayo sobre la capuchina de Cágliari, enumerando a otras místicas sardas que en el siglo XVIII escriben en verso: una carmelita descalza, la Madre María de San José y una capuchina del monasterio de Sássari, la madre Clara María Escotto (1929: 10). Nombres que también repite Arce, si bien su juicio no sea muy lisonjero: "otros nombres femeninos se pueden citar en el mismo siglo […] cuyos versos no muy importantes se encuentran esparcidos por algunos manuscritos misceláneos de la Biblioteca Universitaria de Sássari" (Arce, 1960: 177).[20] Ruju, a pesar de su empecinamiento por Merlo, en la misma nota amplía la información al siglo precedente en el que – son sus propias palabras –, "non manca la poesia femminile religiosa" y, cita el manuscrito de las coplas devotas escritas por María Rosalía Mancusa. Para Arce la capuchina no existe, como tampoco había existido para otros incondicionales de Merlo (Tola, el ya citado Toda, Siotto…). Solo Filia (1914) y Ceriello (1915[1]), que son las fuentes de Ruju, saben de su existencia y le dedican un mínimo de atención. Naturalmente ninguno de ellos llega a intuir que están ante la primera mujer que cultiva la poesía religiosa en Cerdeña (Romero Frías, en publ.)[21]; ni tampoco se pueden imaginar que se hallan ante la primera y única monja sarda que ha escrito una autobiografía espiritual (Roca Mussons, 1987 ).[22]

En todo caso, cabe también aquí retroceder al principio, cuando el año 1659 nace en Sássari una niña a la que pondrán el nombre de Rosalía, pero dejemos que sea ella misma quien nos lo cuente:

> Mi Padre se llamó don Raffael Mancusa de la Ciudad de Palermo y mi Madre se llamava doña Violante Rítola natural de la ciudad de Sácer de cuio matrimonio tuvieron tres hijos, dos hembras y un hijo. Yo era la

[20] La opinión de Alziator (1960: 237-38) sobre sor Clara es parecida y, para mí, muy injusta. Por lo que respecta a Arce no diría que ha consultado los manuscritos que cita. Seguramente saca la noticia de Ceriello, 1915[1], aunque pensándolo bien quizás los haya visto, pero seguramente no ha leido con atención el artículo, puesto que parece ignorar la existencia de la *otra Rosalía*. Para más información sobre Escoto remito a la ponencia que presenté en el congreso BIESES: "Poesía y clausura en la isla de Cerdeña: las capuchinas del convento de San José de Sássari" de próxima publicación.

[21] En parte lo intuye Eralda Loi, quien en la reseña del trabajo de Salvator Ruju sobre Merlo al final de la misma cita a las *otras* místicas (San Joseph, Escoto y Mancusa) cuyos manuscritos declara no haber visto, pero según su opinión: "Data però la continuità di questa tradizione poetico religiosa monacale, io ò dei dubbi sull'originalità delle «coplas» de la Merlo. Le poche citate dal Ruju sono del resto dello stesso genere di quelle raccolte da Fernan Caballero nella sua Andalusia" (1922: 11).

[22] Yo diría aún más: Rosalía Mancusa es la primera escritora sarda en absoluto.

> menor de todos. Estando mi madre preñada de mí en siette meses caió de un sostre y no tubo daño alguno y su merced lo contaba por milagro y haviendo prevenido quando estaba ya en los nuebe meses y a la fiesta de la Virgen Santíssima a ocho de septiembre día de su Natividad a las doze de la noche nací teniendo mi Madre mui feliz parto y contava mi madre que luego que me embolvieron me quiso junto a sí por escarmiento que otra se le murió a los 7 meses […].[23]

Desde la más tierna edad, contra la voluntad materna que no lo cree oportuno para una fémina, su padre la obliga a aprender las primeras letras puesto que "para todo estado era bueno saber leer y escribir". Rosalía recibe lecciones particulares en casa junto a su hermano Juan, dos años mayor, (otra hermana había muerto antes de nacer ella). En todo caso, la madre también interviene en la educación y, por consiguiente, Rosalía aprende las labores *más* propias de una mujer. A los diez años, sabe leer, escribir, cantar, bordar, coser y hacer encajes. De modo que su formación – bastante completa para la época – puede considerarse concluida.

Vicisitudes familiares pero, sobre todo, problemas económicos, llevan a Rosalía a entrar de novicia en el convento de las capuchinas, que acaban de establecerse en Sássari, y hace la profesión de los votos en septiembre de 1676. Más adelante formará parte del grupo fundacional del convento de Tempio del que llegará a ser abadesa en 1694. No se conoce la fecha exacta de su muerte, el único dato cierto es que interrumpe súbitamente su relación autobiográfica con más o menos cuarenta y siete años (Roca Mussons, 1987: 331 y ss.)

En los dos conventos en los que se desarrolla su vida monástica, Rosalía practicará la escritura (o será *obligada* a practicarla): en Tempio escribirá la *Vida* en prosa, por orden del confesor[24]; mientras que en Sassari lo hará en verso por encargo de la comunidad, pues según su propia admisión, talento no le faltaba, "*porque siempre me encargaban a mí los romances y las fiestas, porque siempre componía* y Dios me había dado a mí a legado voz buena […]".[25]

Los *romances* a los que alude son las composiciones poéticas que escribe entre 1676 y 1687 en el convento de San José. Posteriormente fueron transcritas y recopiladas en el códice *Coplas y Cancioncillas,* durante mucho tiempo propiedad de la familia

---

[23] La cita está sacada de la copia de la relación autobiográfica que se conserva en el convento de Sássari (Ms.Mancusa *Monache Capuccine SS* f.1).

[24] Sobre la relación autobiográfica escrita por Rosalía Mancusa véase el exhaustivo estudio de Roca Mussons (1987).

[25] Ms. Mancusa *Monache Cappuccine SS* f. 53. También Roca Mussons (1987: 335), pero del manuscrito original. La cursiva es mía.

Tola de Sássari y ahora de la biblioteca del monasterio benedictino de San Pietro di Sorres. En la primera página del manuscrito se lee: "Coplas y Cancioncillas" escrito a lápiz y, más abajo, a pluma: "Di proprietà del N. H. Dr. Emanuele Tola. Ereditato dal padre N.H. D. Gavino Tola, li 6 febbraio 1942. Ri[…] pagine scritte n. 72". El propio Emanuele Tola en una hoja volante añade de su puño y letra la siguiente anotación:

> Nel presente manoscritto di poesie religiose in lingua spagnola della seconda metà del sec. XVII, manca la prima pagina nella quale era scritto che le «coplas» erano state composte dalla suora Maria Rosalia Mancusa. Cfr. Salvator Ruju, "Le rime spirituali di Suor Maria Rosalia Merlo", Sassari, Tip. G. Gallizzi, 1921, p. 10 nota 1 della p. 9. N.B. Quando il ms. fu consultato dal Ruju e da questi restituito a mio padre [Gavino Tola], non risultava strappata. Dalla p. 67: «Sestas compuestas de la M.e María Josepha» una delle fondatrici spagnole del convento de Sasssari. Cfr. Pietro Martini «Storia ecclesiastica di Sardegna» Vol. 3º, Cagliari, Stamperia Reale, 1841, p. 470. [Sigue la firma:] Emanuele Tola.

Luego, en la segunda página, otra anotación: "Poesie religiose della suor Maria Rosalia Mancusa, cappuccina [a pluma y, debajo:] «Sextas» composte dalla madre Maria Josepha, pag. 67".[26]

Para que se comprenda mejor el cáracter de estos *romances* – a pesar de que recientemente me he ocupado del tema y, por consiguiente, no quiero repetirme –, creo oportuno dar de manera sumaria algunas indicaciones sobre las poesías escritas por Rosalía Mancusa.[27]

En primer lugar, los nueve textos del códice *Coplas y Cancioncillas* se puede adscribir, indudablemente, a la tradición del Siglo de Oro, ya que fueron escritos entre 1676 y 1687. Además, no cabe duda de que su metro es puramente castellano, predominando el octosílabo (aunque hay versos de seis y siete sílabas), como también lo son el ritmo, la rima o la estructura estrófica.

En segundo lugar, son composiciones cuyo tema gira en torno a la Natividad, pues recordemos que Rosalía las escribe *por encargo* de la comunidad para ser cantadas en dichas fechas. Por ejemplo, el villancico:

---

26 Para la transcripción del texto he seguido con fidelidad el original tanto en la grafía como en el uso de la puntuación y otras particularidades. Según Ceriello (1915[1]: 512) que lo vio íntegro, el códice – encuadernado en pergamino de 190x125mm – tenía 88 páginas (ahora tiene 74) no numeradas de las cuales cuatro blancas al principio y diez al final; la primera página del texto llevaba el siguiente encabezamiento: "Estas coplas son compuestas de nuestra Madre Fundadora, la madre María Rosalía Mancusa".

27 Para mayor información sobre el tema remito, pues, a la ya citada ponencia presentada en el congreso BIESES.

Dulce Jesús mío
carilla divina,
corazón del alma
vida de mi vida
(vv 1-4)

Te estás sonriendo
entre pajas lisas
y por techo rico
copos de neviscas
(vv 9-12).

O el romance dialogado entre Rosalía y en Niño Jesús:

Tú me tienes arrimado
en este estrecho rincón
otra vez en el portal
y con mayor sujeción
(vv 13-16).

Bien pudiera condolerse
vuestras entrañas mi Dios,
y mover los corazones
pues todo depende de vos
(vv 41-44).

Sin embargo, algunas tienen otros subtemas como la Pasión que en el romancerillo "Pues dame tu mano" una gitana predice al Niño Jesús:

Y llegando ya al Calvario
la medida compasada,
tomarán vuestro Cuerpo
para ser así fijada
(vv 37-40).

Oh qué clavos acerados,
serán los que allí traspasan
nervios y venas, mi Dios,
de pies y manos sagradas
(vv 41-44).

E, incluso, el *Liber Psalmorum* que Rosalía Mancusa utiliza con mucha desenvoltura para componer latín y castellano unas coplas:

Ahora quiero cantar,
para que a todos conste,
tus alabanzas, mi Dios,
*Domine dominus noster*
(vv 25-28).

El salmo noventa y tres
que es *Deus ultionum,*
no descargues con tu sierva
que esta vida es *dolorum*
(vv 85-88).

Por último, quiero señalar los dos textos del códice que considero más interesantes. Son dos composiciones dialogadas "Válgame Dios cómo haré" y "Oh mi Dios cómo será" que serían un buen ejemplo de las prácticas "impegno e di studio collettivo" de que habla Graziosi (2005:164); se trata de dos textos *polifónicos* en los que no aparece una única voz sino la multitud de voces de las monjas y novicias que por aquel entonces formaban la clausura del convento de San José.[28]

Ahora bien, Rosalía Mancusa no termina su actividad de versificadora con las composiciones del mencionado cuadernillo escrito por encargo en el convento de Sássari, sino que la sigue cuando se traslada a la nueva fundación del Niño Perdido,

---

28 Véase la nota precedente.

pero esta vez versificará *por sentimiento*.[29] En el convento de Tempio, Rosalía escribe una *relación autobiográfica* por mandato de su confesor y, lo interesante es que en ella la capuchina engasta una serie de versos que utiliza como herramienta expresiva para manifestar sus emociones espirituales. Son en total un centenar los versos intercalados en el texto, en su mayoría composiciones de una única estrofa (quintillas, cuartetas…) que *siente* o que le *dan a entender* y que ella transcribe prontamente: "estando otro día en la ropería sola recogime en mi interior y estando assí sentía en mi alma que cantava esse verso que aquí pondré como lo sentí":

> A la vista del amor
> ve una alma que amar desea,
> Jesu Christo se prendió
> del alma de Rosolea (fol. 50).[30]

Son versos sencillos en los que no falta una dosis de ironía como en los que alude al confesor: "Y estando un día en la oración me consoló Nuestro Señor con darme a entender este siguiente verso":

> La oveja su Pastor
> la trae siempre apresada,
> porque el Padre Confesor
> le tiene puesto celada (fol. 31).

Asimismo demuestra conocer la técnica poética: "me hallé sola y Nuestro Señor al fin desse campo me dezía que passara, yo lo tenía por muy arduo, no obstante empeszé [sic] a passarlo diciendo este verso o *terceta*"[31]:

> Curtida en el padecer
> iré por el camino
> por hallar al amor divino (f. 158)

Hasta aquí la breve semblanza poética de Rosalía Mancusa. Es indudable que si bien la calidad literaria del contenido tanto de las poesías como de la *Vida* escritas por la capuchina es muy inferior al arquetipo – Santa Teresa de Jesús –, estos textos forman un corpus homogéneo de expresión *artística* que colma "un vuoto nella storia letteraria della Sardegna spagnola: la poesia e la prosa religiosa femminile" (Roca Mussons,

---

[29] Íbid.

[30] De ahora en adelante todas las citas de la *Vida* de Rosalía se refieren al Ms. Mancusa, *Monache Cappuccine SS*.

[31] La cursiva es mía.

1983: 329). Por lo que, haciendo mías las palabras de Arce referentes a la *querella* sobre la atribución de las *Rimas espirituales* a Rosalía Merlo o al *sesudo* Canónigo, "es indudable que para el gusto poético de hoy tiene mucho más valor la elemental sencillez emocionada de las monjas", pues "lo verdaderamente notable y digno de ser recordado son las poesías"(1960: 176) que – en nuestro caso – son las de la monja Rosalía Mancusa.

El problema es que, a partir de 1837, los *concienzudos* críticos literarios e historiadores de Cerdeña (Tola, Siotto, Ruju, Filia) y de fuera (Ceriello, Toda i Güell y, en parte, Arce) reconcentrados en "l'umile cappuccina, che medita e canta nel suo chiostro silenzioso e illustra la vita di Cristo con le sue *coplas* soavi e carezzevoli ed effonde l'anima mistica nei sospiri teneri e lamentosi, è tutta fasciata, piagata di dolore per le torture inflitte a Gesù..." (Ruju 1921: 33) no supieron ver el "fragmento ignorado pero no menospreciable de las literaturas hispánicas desparramadas por el mundo" (Arce, 1960: 177) que representaba sor María Rosalía Mancusa, quien mucho antes de que la tan decantada *umile cappuccina* de Cáller naciera, ya había escrito en su *chiostro silenzioso,* no solo *sus coplas originales* sino también *su autobiogafía espiritual*.

En definitiva, considero que sería correcto reescribir el pasaje – ciertamente exagerado, pero eficaz – que Damiano Filia dedica a Rosalía Merlo, para finalmente hacerle justicia a la capuchina de Sássari:

> Delle figure più mistiche fiorite nel chiostro *Suor Rosalia Mancusa*, nata *durante il* dominio spagnuolo (*8 settembre 1659*) vestito il saio nel chiostro di *San Giuseppe di Sassari,* pregò e cantò in lingua castigliana come nessun altra donna aveva in Sardegna fin allora cantato e nella sua anima innamorata e nei suoi affetti e sospiri poetici tremava el fervore e la dolcezza della santa vergine d'Avila (1913: 335).[32]

BIBLIOGRAFÍA

Alziator, F., *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizione della Zattera, 1954 [Reprint Cagliari, Edizioni 3T, 1982].

Arce, J., *España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo,* Madrid, C.S.I.C., 1960.

Armangué i Herrero, J., *Llengua i cultura a l'Alguer durant el segle XVIII: Bartomeu Simon,* Barcelona, Curial: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

[32] En cursiva los cambios.

Bonu, R., *Scrittori Sardi dal 1776 al 1950,* vol. I: *Il Settecento,* Oristano, Scuola Tipografica Arborea, 1952.

Ceriello, G. R., "Carte e manoscritti spagnuoli e portoghesi della R. Biblioteca Universitaria di Cagliari", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año XIX (mayo-junio 1915[1]), núms. 5 y 6, pp 488-514

———————, "Poesia femminile religiosa in Sardegna nel 700: Maria Rosalia Merlo", *Bulletin hispanique*, 17 nº 4 (1915[2]), pp. 229-259.

Da Riano, G., *Le Monache cappuccine a Cagliari. Notizie Storiche e Biografiche,* Cagliari, Tipografia S. Giuseppe, 1938.

Filia, D., "Sassari del '600. Memorie di un chiostro", *Libertà* (25/01-1-8-15/02 1914).

——————, *La Sardegna cristiana: Storia della chiesa,* vol. II y III, Sassari. Tipografia Ubaldo Satta, 1913-1929.

Graziosi, E.,"Arcipelago sommerso. Le rime delle monache tra obbedienza e trasgressione", en: Pomata, G. y Zarri, G. (coord.), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco. Atti del convegno storico internazionale. Bologna, 8-10 dicembre 2000,* Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2005, pp. 145-73.

Loy, E., "La poesia di Suor Maria Rosalia Merlo"*, La Regione, rivista mensile di cultura*, Anno I - N. 2 (Cagliari 1922), 2005, pp. 9-11

Roca Mussons, M. A., "Raccontare e raccontarsi in Sardegna: la scrittura di Maria Rosalia Mancusa, suora cappuccina del '600", *Biblioteca Francescana Sarda,* Anno I - n. 2, pp. 323-63.

Romero Frías, M., "*Para obedecer a V.P., se pone aquí lo que ha mandado escribir*. Raccontar(si) dietro le grate nella Sassari di fine Seicento", en: Fortini, L. y Sarnelli, M. (coord.) *Voci e figure di donne. Forme della rappresentazione del sé tra passato e presente,* Atti del Convegno di studio, Sassari 22-23 ottobre 2008, Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2012[1], pp.195-211.

————————, "*Emprendiesen obra tan ardua de tierras tan distantes.* Historia de la fundación y de las fundadoras del convento de las Capuchinas de Sássari (Cerdeña) sacada de los escritos de las mismas", en: Martín Clavijo, M., Bartolotta, S., Caiazzo, M. y Cerrato, D. (eds.), *Las Voces de las Diosas*, IX Convegno Internazionale Gruppo di Ricerca Escritoras y Escrituras, Sassari 20/21/22 settembre 2012, Publidisa, 2012[2], pp. 1157-84.

————————, “Poesía y clausura en la isla de Cerdeña: las capuchinas del convento de San José de Sássari”, en *Actas del Congreso internacional: Escritoras entre rejas. Cultura conventual femenina en la España moderna.* Madrid, 5,6 7 de julio de 2012 (en publicación).

Ruju, S., *Rime spirituali di Suor Rosalia Merlo,* Sassari, Tipografia Giovanni Gallizzi, 1921.

Siotto Pintor, G., *Storia letteraria di Sardegna,* vol. IV, Cagliari, Tipografia Timon, 1844.

Toda y Güell, E., *Bibliografía española de Cerdeña,* Madrid, Tipografia de los Huérfanos, 1890 [Reprint Milano, Studio Editoriale Insubria,1979].

Tola, P., *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, 3 vols. Nuoro, Ilisso, 2001. [1ª edición: Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1837-1838].

**USÍAS Y CASTIZAS: DOS IMÁGENES DE MUJER EN LAS ZARZUELAS SOBRE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA**

*Francisco José Rosal Nadales*

*IES "Hernán Pérez del Pulgar" de Ciudad Real*

ABSTRACTS
El artículo recoge dos de las imágenes de mujer presentes en las zarzuelas que se inspiraron en la Guerra de la Independencia: las mujeres de las clases altas y las mujeres del pueblo. Aparecen en situaciones cómicas, guerreras, heroicas y trágicas, incluso ejemplificando la idea de que la unión de unas y otras puede contribuir a solventar los problemas del país.

The article depicts two different images of women present in the zarzuelas that got their inspiration from the Peninsular War: high-class noble women and peasant women. They appear in comic, war, heroic and tragic situations, even illustrating the idea that if they became allies they would be able to solve the problems of the country.

KEYWORDS
Zarzuela, Guerra Independencia, castizas, nobles, imágenes de mujer.
Zarzuela, Peninsular War, peasant women, noble women, images of woman.

El objetivo de esta comunicación es presentar diferentes imágenes de mujer contenidas en algunas de las zarzuelas cuya temática se inspira en la Guerra de la Independencia. Nos apoyamos en la importantísima idea que recoge María Ángeles Calero de que "la literatura es una fuente de información maravillosa y muy productiva para poder reconstruir la imagen que la sociedad occidental ha tenido y tiene de la mujer (CALERO, 1996: 7). Por el tema de estudio elegido, el arco temporal abarca el periodo 1808-1814, mientras que, por los años de estreno de las obras, se extiende desde 1886 hasta 1911. No son muchos los estudios que se han realizado sobre la mujer en la zarzuela, ni sobre la mujer en la Guerra de la Independencia[1], sobresaliendo las aportaciones incluidas en obras generales sobre el conflicto con los franceses. La mayoría de las historias sobre la mujer española, o se centran en su situación en el siglo

[1] José Gómez de Arteche, en una conferencia editada en 1903, trató sobre las mujeres más reproducidas por la historiografía. Marieta Cantos, en el artículo, "Del cañón a la pluma. Una visión de las mujeres en la Guerra de la Independencia" (2008), revisa la presencia de la mujer en los diversos ámbitos en los que se desarrolló esta guerra de carácter total. También el libro de Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romeo (coord.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808* (2009), repasa las diferentes intervenciones femeninas en el conflicto. Finalmente, destacaremos la aportación de Elena Fernández, *Mujeres en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Sílex, 2009.

XVIII, o fijan su mirada sobre la mujer burguesa que nace con las revoluciones del siglo XIX, dejando un hueco en los años sobre los que hemos entrado el estudio.

Tampoco se nos escapa el peligro que tiene un trabajo de este tipo, así como los problemas que puede presentar. En primer lugar, se trata de obras escritas en un momento cronológico determinado, pero con personajes y acontecimientos que tuvieron lugar -o, al menos, allí se desenvolvieron- en otro tiempo ya pasado, por lo que es posible que los autores respeten las mentalidades originales o, por el contrario, decidan "modernizarlas" superponiendo las de su tiempo o las suyas propias. En segundo lugar, encontraremos personajes femeninos con un claro referente histórico -Agustina de Aragón, por ejemplo-, aunque los autores han podido modificarle el nombre, los apellidos, su situación conyugal, etc., al tiempo que otros personajes son totalmente inventados. En tercer lugar, son zarzuelas en las que los autores han optado entre un respeto a los hechos históricos y un predominio de su fantasía sobre aquéllos, pasando por obras que muestran un equilibrio entre historia e imaginación literaria. En cuarto y último lugar, son piezas escritas por libretistas y compositores -hombres - pero en las que retratan a mujeres, lo cual no deja de ser un buen ejemplo de recreación masculina de lo femenino.

Todos estos inconvenientes no nos han desanimado; al contrario, suponen un desafío que debemos afrontar y una riqueza que debemos extraer. Obviamente, no hemos utilizado todas las obras cuyo argumento o acción están relacionados con la Guerra de la Independencia, pues su número, cercano a setenta, haría inviable este trabajo. Nos hemos centrado en dos de los tipos allí presentes, agrupando a las protagonistas en ellos[2]. El esfuerzo principal se ha dirigido hacia los libretos de zarzuela, pues las partituras sólo ponen en música una pequeña parte del total escrito.

## LAS USÍAS: NOBLES Y ACOMODADAS

El término de "usías" lo hemos tomado de la zarzuela *La leyenda dorada*, donde una maja lo utiliza de manera peyorativa para referirse a unas señoritas de familia adinerada, a las que cree incapaces de utilizar sus cuidadas manos para luchar contra los franceses. Aquí lo emplearemos para referirnos a las mujeres "acomodadas" de la nobleza y la burguesía de comienzos del siglo XIX.

---

[2] Estructuración similar a la presentada por Berta Vias en *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Aunque ella pone nombres de mujer a sus diversos tipos, nosotros hemos preferido poner alguna característica que las distinga y agrupe.

La primera de nuestras obras nos lleva al Cádiz de los años 1810 a 1812, con las tropas francesas asediando la ciudad. En los momentos de tranquilidad que ofrece la guerra, las "mamás" de las clases acomodadas salen a la calle con sus niñas para dar largos paseos o visitar un ventorrillo, de manera que puedan desahogarse del cerrado ambiente que marca el asedio, mofarse de la mala puntería de los artilleros franceses y hacer nuevas amistades entre aquéllos que antes habían pertenecido al bando de las enemistades, esto es, los ingleses. Sin embargo, como si de un asedio dentro de otro asedio se tratase, los militares ingleses deben vencer la resistencia recatada de dichas jóvenes, así como el baluarte defensivo que representa la "mamá".

Ésta es la situación que nos pintan el escritor Francisco Javier de Burgos y el compositor Federico Chueca en la zarzuela de género chico titulada *Cádiz*. Estrenada en el Teatro Apolo de Madrid la noche del 20 de noviembre de 1886, constituyó en canto a la resistencia frente al invasor, al nacimiento de la Constitución de 1812 y, uno de sus números, la famosa "marcha de *Cádiz*", logró una fama inmensa en tiempos de la Guerra de Cuba de 1895-98. La escena que hemos anunciado se recoge en el número siete de la partitura, incluido en el acto segundo de la obra, bajo el título de "Polka de los ingleses y las damiselas". Ya nos habremos dado cuenta del carácter cómico que tiene este número, de ahí que ahora, en este artículo, permítasenos utilizar expresiones desenfadadas para estudiarlo. Pues bien, para conseguir asaltar la fortaleza que supone la "mamá", los soldados ingleses utilizan un "arma de la tierra", hablando en términos bélicos: la manzanilla, es decir, el vino fino tan presente en las tierras del sur, rebautizado ahora por los ingleses como "manzanillo". Finalmente, la señora sucumbirá al licor, aunque las jovencitas (Etelvina y Encarnación) se mantendrán en términos que el decoro marca, demostrando tener más sensatez que su madre[3] (Burgos y Chueca, 1876: 57-61):

> OFICIAL 1º: (Presentando otra copa á la Mamá.) *Faltar, para conclusión, brindis*.
> MAMÁ: (Tomando la copa.) Pues, señores, por España y por el *Sí Campeador* de Inglaterra, nuestro aliado el general *Velitón*. (…)
> (Salen del ventorrillo Etelvina, Encarnación, la Mamá y los oficiales ingleses.)
> [Aquí comienza la parte cantada]
> MAMÁ: *Mis lord*, *mis lord*, / me *paece* á mí que he bebido mucho *arcól*.
> SEÑORITAS: Mamá, ¡qué palabrotas! / ¿Qué dirán los lores luego de nosotras?

[3] Se respetará siempre la grafía original.

MAMÁ: Tened cuidao. / Me *paece* á mí que el Jerez me ha *mareao*. (…)
OFICIALES: *Thes borachas: yes*.
SEÑS: ¿Lo ves?
MAMÁ : *Mis lord*, *mis lord*, / no puedo ya resistir tanto calor.
OF. 1º: ¿Querer una *sombrillo*?
OF. 2º: *Micor* es un frasco de la *mansanillo* (…)
OFICIALES: Cádiz ser / el *territorio* del placer, / *mí* pensar / en *casamienta*, sin tardar.
ETELVINA: ¡Qué vergüensa!
ENCARNACIÓN: ¡Qué *innominia*! (…)
OFICIALES: Darme un pistoletazo / si con *mí* no casar. (…)
OF. 1º: Si se viene al cuartel, / le daré café y sal.
MAMÁ y SEÑORITAS: ¡Ay! ¡Corre, corre que esto / va á acabar muy mal!

La siguiente zarzuela, titulada *Mi Niño* (1902), con letra de José de Arpe y Ramón Deltell y puesta en música por Teodoro San José, ofrece al espectador la situación romántica de una noble enamorada de un guerrillero. En principio, la distancia social se salva por la gallardía y valentía del combatiente, pero los autores se guardan un as escondido, presente en otras zarzuelas, y que tiene relación con los ascendientes del muchacho. Pero, a esto, se añade un aliciente más "picante" para la época. Al ser el guerrillero un chico de 18 años, su papel está representado y cantado por una mujer, con lo que los espectadores asistían al curioso enredo de una "mujer" seduciendo a otra.

En el momento histórico de la batalla de Bailén, la condesita Carolina está enamorada de Paquiyo, un humilde cazador de la comarca. En realidad, se trata de un valiente guerrillero apodado "Mi Niño", quien tiene que permanecer oculto porque el tío de la chica, un marqués afrancesado, piensa eliminarlo para que nadie se interponga en sus planes de casarse con la joven y quedarse con su herencia. El guerrillero debe incorporarse al ejército del general Castaños, por lo que la despedida, si bien triste, se muestra llena de tópicos; el hombre, para hacerse merecedor del cariño femenino, le canta que "gloria y nombre conquistaré", mientras que la mujer le guardará absoluta fidelidad: "Con el alma, constante, te seguiré". Él encontrará en la muchacha la justificación del valor: "Tu recuerdo en la lucha me animará"; y ella rezará para que nada malo le pueda suceder: "Por tu vida mis rezos se elevarán" (Arpe, Deltell y San José, 1902: 17). Al final, Paquiyo es encarcelado y salvado; por fin se descubre aquel as que tenían en la manga los autores: el guerrillero es de noble ascendencia. Por tanto, las convenciones sociales no se ponen en riesgo y la dama de alta cuna puede contraer matrimonio con un guerrillero sin escándalo, pues ambos son iguales en la escala social.

Las señoras y señoritas “acomodadas” viven con ciertos lujos, sin necesidades, rodeadas las segundas de petimetres que las adoran para conseguir su mano y lo que la mano del padre puede ofrecerles en términos pecuniarios. Pertenecientes a una clase media que se irá haciendo alta según avance el siglo XIX y entronquen en bodas de conveniencia con las alicaídas clases nobiliarias, pasan su tiempo bailando, tocando instrumentos, asistiendo a misa y recibiendo en sus salones a los pretendientes ya aludidos. Sólo basta que un cataclismo como el que desencadenó la invasión francesa de 1808 para que, en algunas de ellas, afloren los verdaderos sentimientos hacia sus paisanos y hacia su patria. Así se muestra en la siguiente zarzuela. En 1903, el escritor Senesio Delgado y el maestro Ruperto Chapí crearon una revista fantástica titulada *La leyenda dorada*; estrenada en el Teatro Real la noche del 13 de febrero, quería ser un grito contra la “leyenda negra” que atenazaba al país desde el Desastre de 1898, rememorando personajes y acontecimientos de la historia pasada que podían sobreponer su gloria aún no marchita a la pesadumbre del momento. Por lo que respecta a nuestra intención de ofrecer imágenes de mujer durante la Guerra de la Independencia, nos interesa especialmente el cuadro cuarto, ambientado en los acontecimientos del día 2 de mayo de 1808. La ambientación representa una “sala bien amueblada en una casa de la clase media en 1808. Un clavicordio á la derecha” (Delgado y Chapí, 1903: 23). De los dos números musicales que Chapí escribió para esta obra, el primero es una gavota que varias señoritas bailan en su salón, acompañadas de petimetres pretendientes, y bajo la atenta mirada de la madre y el padre. El lugar y la situación son típicos para el galanteo y el “conocerse”, sin que falten los reproches ante la visita de los hombres a barrios que no son de su mismo nivel social; reproches, eso sí, que mezclan a partes iguales los celos y los aires de gran señorita (Delgado y Chapí, 1903: 24):

> FERNANDO: (a Pepita.) En cuanto me dé su licencia mi tío el diplomático, pediré permiso para venir á ver á usted cada quince días.
> PEPITA: ¡Sí! y entre tanto pasa usted el tiempo con las majas de Lavapiés en los bailes de candil.
> FER: ¡Por Dios, Pepita! En mi vida he asistido á esas diversiones. Aquellos zaguanes apestan.
> PEP: ¿Y usted de qué lo sabe si no ha ido nunca?
> FER: Por... porque me lo ha dicho mi tío el diplomático.

Termina el baile pues ha llegado el momento de tomar el chocolate. En ese instante irrumpen en la estancia las mismas majas y manolos que momentos antes eran considerados poco recomendables por una de las señoritas. La situación da un

vuelco: el ambiente de la casa, lugar de vida, descanso y divertimento de las señoritas acomodadas, se convertirá en un lugar de combate por la independencia, codo a codo con las majas (Delgado y Chapí, 1903: 26-27):

> DOÑA GERTRUDIS [dueña de la casa]. ¡Jesús! pero, ¿quién ha dejado entrar aquí esta gente?
> LA PUJITOS: Nadie. Nos hemos metido nosotros. ¡A ver! ¿Qué hacen aquí estos petimetres? ¡Ea! ¡largo! ¡á tomar las armas! ¡Madrid no tiene hombres! (…) (Las Majas abren los balcones. Mucho movimiento basta el final.) Niñas, á hacer hilas para los heridos (…)
> CLARA: [Clara es la señorita que tocaba unos momentos antes el clavicordio para que bailasen la gavota] Oiga la maja. ¿Supongo que en eso de las hilas nos acompañarán todas las buenas mozas que acaban de venir?
> PUJ: No tenemos nosotras las manitas finas para eso.
> CLARA: ¿No? ¡Qué lástima! ¿Y en qué las va á emplear la gente de trueno?
> PUJ: En cargar los trabucos, madama.
> CLARA: Gracias; nosotras los descargaremos.
> PUJ: ¡Las usías!
> CLARA: Las usías, son españolas como vosotras, y tampoco temen á la muerte cuando llega el caso (a las otras petimetras.) ¡Niñas! Se acabó la música por esta tarde ¡vamos á hacer bailar la gavota á los soldados de Murat!
> PUJ: ¡Ahí va esa mano, princesa!

La intención de los autores queda clara: cuando el peligro es grande, las clases sociales han de diluirse. El baile de la gavota debe ceder el paso a la defensa de la tierra, la casa y la hacienda. Tanto las "usías" como las majas deben dejar de lado sus prejuicios y acometer una labor en común. En este caso, al tratarse de una zarzuela de exaltación patriótica, esa tarea en común es demostrar a los franceses -aunque puede ser igualmente a los estadounidenses tras la Guerra de Cuba- que, cuando las españolas y los españoles se unen, la "leyenda negra" puede trocarse en "leyenda dorada".

El 15 de diciembre de 1906 se estrenó en el Teatro Eslava la zarzuela de Gonzalo Cantó y del maestro Tomás Barrera, *El maño*. Lucía es Marquesa de Sos del Rey Católico y está enamorada del joven Salvador, a quien su tío mantiene como estudiante en Alcalá y piensa hacer sacerdote, cosa que ella está dispuesta a impedir a toda costa. Es interesante recalcar que, en esta zarzuela, es la mujer la que utiliza sus mañas e inteligencia para "salvar" del seminario a su amado masculino, cuando lo normal en otras zarzuelas es que sean los hombres quienes rescaten a sus amadas de los colegios y conventos, encerradas allí por imposición de un viejo tutor que desea

quedarse con el dinero que le legaron sus padres, ya fallecidos. En esta ocasión, el causante de los males de la pareja es Gil Pere, más conocido como "El Maño", guerrillero famoso en toda su comarca aragonesa por su mal carácter, por ser un misógino incorregible y por comandar una guerrilla que tiene más miedo a las mujeres que a los franceses, de ahí que todos sus miembros sean solteros. Sin embargo, Gil Pere está enamorado de una joven del pueblo, quien no es otra sino la Marquesa disfrazada. Como era de esperar, la astucia de la noble logrará que Gil Pere consienta la boda de su sobrino con ella, que "El Maño" admita que el tesón de una mujer puede conseguirlo todo, y descubra que no tiene edad para galanteos. En conclusión, una zarzuela cómica en la que la alta señora no tiene reparos en convertirse en chica del pueblo con el fin de dar una lección a un misógino, todo para entretenimiento del público.

Si en la zarzuela con la que abríamos este apartado era la "mamá" quien ponía en peligro la reputación de las señoritas gaditanas, en la siguiente es el propio padre quien se encarga de malcriar a esta señorita, ofreciéndole todos los caprichos del mundo y no dejándola madurar. Desgraciadamente, serán las circunstancias históricas las que ejerzan el papel que el padre no ha sabido desempeñar. Nos referimos a la zarzuela titulada *Agua de noria*, creada en 1911 por el dramaturgo Miguel Echegaray, con música de Amadeo Vives. La acción tiene lugar en los primeros meses de la contienda por la Independencia, desde el 1º de mayo de 1808 hasta el 19 de julio de ese mismo año, con el trasfondo de la batalla de Bailén.

Efectivamente, la señorita es caprichosa, como podría corresponder a quien no ha tenido problemas pecuniarios ni sociales por nacer en una familia acomodada; sin embargo, la situación se agrava cuando el padre, viudo y responsable de la chica, vuelca en ella un cariño malsano que es incapaz de darle precisamente eso, cariño, y lo suple con regalos y consentimientos. Sin embargo, el levantamiento madrileño del día 2 de mayo y la consiguiente represión dictada por Murat, obliga a trasladar a la joven a un convento, el cual es pronto asaltado por las tropas francesas, saqueado y las monjas sufren los ataques de la tropa, aunque aquí están contados desde el ingenuo punto de vista de María, la señorita, quien pudo esconderse en el campanario.

Rescatada por unos guerrilleros que la llevan hasta Andalucía, sus caprichos impiden el normal desarrollo de las operaciones de combate, hasta el punto de que ella misma es apresada por los franceses. Para divertirles, la obligan a cantar una canción francesa dedicada a la gloria de Napoleón, puesto que hablar francés era norma en la educación de las señoritas acomodadas del siglo XIX. En ese momento, la niña

caprichosa, por acción de las circunstancias bélicas, comienza a transformarse en mujer en la que aflora el sentimiento de patriotismo, y se niega a cantar. Finalmente, el sargento consigue obligarla antes de caer rendido por el vino que está tomando. María aprovecha para demostrar su amor a España y a los guerrilleros y para quitarles las armas y las ropas a los franceses: "Al águila el león / al fin humillará. / Y el gran Napoleón / hundido quedará" (Echegaray y Vives, 1911: 40).

El último momento interesante de la zarzuela transcurre en el cuadro tercero. María se ha unido a un grupo de garrochistas que combaten y vencen en la batalla de Bailén. Poco después se reencuentra con sus antiguos amigos guerrilleros y termina por producirse la transformación de niña a mujer: declara que su amor es para uno de los hermanos guerrilleros que antes la pretendían, que no deben existir rencillas ni celos entre ambos y, además, no han de tratarla ya como una niña caprichosa, sino como una mujer valerosa (Echegaray y Vives, 1911: 47):

> MARÍA: Criatura, ya no. En medio de la batalla, fui / otra; no temí á las balas, curé á los heridos, / pero... ya no puedo más.
> ANTONIO: (Amoroso.) ¿Me quieres?
> MARÍA: (ídem.) Sí.
> JULIÁN: ¡Maldita suerte! (A una seña de don Venancio ha traído un vaso de lata lleno de agua de la noria.) [La misma noria en la que María, días antes, se había negado a beber por no ser de su condición social el hacerlo]
> VENANCIO: (Ofreciendo el agua á María.) Toma.
> MARÍA: (Bebe con ansia y después con dulce sonrisa echando la cabeza sobre don Venancio.) ¡¡Qué rica el AGUA DE NORIA!! (Fuerte en la orquesta.).

LAS CASTIZAS

Según el Diccionario de la R.A.E., "castiza" es la "genuina del país o del lugar en cuestión". Aquí utilizaremos ese término para presentar algunas protagonistas de zarzuela que, perteneciendo normalmente al pueblo llano de Madrid, Zaragoza, Cádiz y otros lugares de España, se enfrentaron a los invasores con todas las armas a su alcance.

En la ya citada *Cádiz,* el personaje de Curra es ejemplo de moza gaditana de pura cepa, capaz de enfrentarse a los franceses de obra y de palabra, aunque esas frases sólo reproduzcan uno de los mitos más difundidos sobre el rey José I Bonaparte: "Si es cierto que vienen ¡malditos sean! / esos gabachos, / con el rey de boquilla que á toitas horas / anda borracho" (Burgos y Chueca, 1886: 25). Curra no tiene grandes ideas sobre política ni sobre estrategia militar, ni falta que le hacen; lo que sí tiene muy claro que

Cádiz es de sus habitantes y España de todos los suyos. Los autores utilizan al personaje para dar toda una lección de lo que podríamos llamar "política a lo castizo": "¿Pero será fanfarrón / el señó Napoleón / que en toas partes quié manda? / (…) / ¿Porque tiene por ahí / á los pueblos asustaos, / se habrá el hombre figurao / que España es lo mismo? Aquí / se va á queda hecho un Juan Lana / con una palabra sola, / en cuanto oiga á una española / decí: «No me da la gana.»" (Burgos y Chueca, 1886: 30).

Esa misma chulería -en el buen sentido- de Curra, es la que presentan las majas que recorren las calles de Cádiz. Junto a la idea de que la defensa de la patria estuvo encomendada a todas las clases de la sociedad, los autores utilizan aquí las típicas insinuaciones sobre el poder del cuerpo femenino[4], presentes en muchas zarzuelas, para mostrarnos a estos personajes que piensan detener a todo un emperador y a su tropa, empleando el embrujo de sus ojos y el movimiento hipnotizante de su pies (Burgos y Chueca, 1886: 33):

> CORO: ¡Ay, qué fatigas tengo / de que entre pronto / *don Napoleón*, / pa que reciba en Cádiz / la Extremaunción.
> MAJAS: Cuando vea el extranjís los clisos que tienen / las gaditanas.
> MAJOS: No se acuerdan que llevan encima los sables / y las cananas.
> MAJAS: Y si luego se fijan en nuestros pinreles / y en el andar.
> MAJOS: De seguro no saben los pobres gabachos / ni disparar.

Precisamente en la capital gaditana, un 11 de marzo de 1892, se estrenó el "episodio patriótico, lírico-dramático", titulado *Aragón*. El libreto lo firmaron José Suárez y Bernardo Martínez, mientras que la música estuvo a cargo de Segundo Olea y Manuel Martínez. Centra la acción en Zaragoza en 1808, en tiempos del segundo sitio de la ciudad (dic. 1808 a feb. 1809). Agustina -nombre y personaje tomados libremente de la heroína de los sitios- es hija de Marijuán, un señor mayor que no ha perdido las ganas de luchar contra los que asedian la ciudad. De ella está prendado Honorato, quien no es otro sino un francés espía que utiliza su conocimiento del idioma para facilitar la entrada de sus compañeros de armas en Zaragoza. Sin cumplir lo que emana de su nombre, Honorato aprovecha la soledad de Agustina y sus rezos para entrar en su casa y requerirla de amores. Se inicia un dúo musical en el que el rechazo de la muchacha es total, con argumentos de honorabilidad femenina primero, y con fiereza patriótica después, cuando Honorato le confiesa que es francés (Suárez y Olea, 1892: 14):

[4] En el sentido de que el cuerpo de la mujer no tiene vida propia sino existencia para la mirada masculina, como indica Carolina Sánchez-Palencia en "Mujer y discurso sentimental", incluido en ALONSO, CUDER y LUIS, 1996: 50.

> AGUSTINA: ¡Es un mal caballero, / infame, ruin, artero, / el que atenta a la honra / de una pobre mujer! / ¡Prosigue tu camino; / te odio, te abomino, / y tan solo desprecio / me inspira tu querer. (…) ¿Quién eres, para hablar con tal imperio?
> HONORATO: Honorato Denié (con arrogancia)
> AGUSTINA: ¡Oh, qué ignominia! / ¡Un francés, enemigo de mi patria! / ¿Y vienes á pedirte que te siga? / ¡Vergüenza solamente me está dando / el pensar que te tengo ante mi vista. / ¡Antes que tuya ser quiero la muerte, / infame monstruo de infernal perfidia!

La llegada del padre y del hermano de Agustina salva la situación; dejan partir a Honorato sin tomar represalias, pues ya tendrá oportunidad de pagar su osadía en combate. Esa lucha es terrible y Agustina destaca acarreando "pólvora y balas", y "ayudaba á disparar / con más valor y más ánimo / que aquel que tenía más" (Suárez y Olea, 1892: 20). A ella -y a glorificar su recuerdo- está dedicado el cuadro quinto de la zarzuela, el cual recibe, precisamente, el título de "Agustina Zaragoza". Se trata de un cuadro plástico ambientado convenientemente por la música. En él se ve a Agustina disparando el cañón, tal y como la representaron Goya o Juan Gálvez, por ejemplo. La confusión y los destrozos son tan grandes, que su padre y su hermano creen que ha muerto. Finalmente, Agustina aparece y anuncia la llegada de refuerzos y la retirada de los franceses. Se escuchan los toques militares de las tropas españolas de refresco, al tiempo que se pide a los allí presentes -insistamos en un detalle: también al público presente- "que Agustina reciba / la honra que se merece. / (…) España, con su hidalguía, / conmemorará este día / y hará su nombre inmortal" (Suárez y Olea, 1892: 35).

También en las murallas de Zaragoza, durante los combates de 1811, tiene lugar la acción de la zarzuela *Al compás de la jota*, con letra de Calixto Navarro y música de Agustín Pérez Soriano, estrenada en 1897. La protagonista castiza y maña es Pilar, novia de Antonio. Cuando éste le comunica que parte hacia el combate, el ánimo de la muchacha es firme y se asienta en consideraciones de tipo patriótico; estas palabras y otras muy similares, figuran en muchas zarzuelas[5] y se ponen en boca de las mujeres para alentar a los hombres en la lucha. Ellas rezan mientras ellos combaten; ellas pelean cuando ellos caen; ellas no los querrán como compañeros si cobardes rehúsan defender a la patria: "PILAR: Muerto, tu muerte llorara; / vencedor, más te quisiera; / cobarde… te maldijera / y te escupiera en la cara. / Corre, Antonio, a pelear, / mientras por ti rezo

[5] En otra obra, *El pueblo del dos de* mayo, una de las manolas advierte a su novio chispero: "Que riña como un valiente… / ó que no piense en la boda" (PORRAS, SERVERT y MATEOS, 1908: 13).

yo, / que mi ruego siempre oyó / nuestra Virgen del Pilar." (Navarro y Pérez Soriano, 1897: 15).

En diciembre de 1901 se estenó la zarzuela *Chispita o El barrio de Maravillas*[6], con libreto de José Jackson Veyán, José Francos Rodríguez y música del maestro Tomás López Torregrosa. En esta ocasión, la castiza Maravillas es la encargada, no de movilizar a los majos y majas para luchar por la independencia, sino de mover el sentimiento patriótico de los soldados españoles, aún paralizado en aquellos momentos por las órdenes de colaboración con los franceses que habían salido de los mandos propios. El detonante es el encarcelamiento del padre de Maravillas, acusado de conspirar contra Murat; la joven hacer ver al sargento español que manda la fuerza de arresto que puede ser tan patriota como los demás, incluso por encima de las ordenanzas: cuando la vida de los españoles está en juego, hasta el vino se convierte en sangre (Jackson, Francos y López Torregrosa, 1901: 40):

> MARAVILLAS: La ordenanza / está escrita en nuestra lengua; / es para los españoles, / y hoy la imponen los de fuera!
> SARGENTO: Yo bebo el vino y á ti / se te sube á la cabeza.
> MAR: Esto no es vino, esto es sangre / de España castiza y neta.
> SARG: ¡Pues entonces ya no bebo!
> MAR: ¡Lo ve usted! ¡Ya lo confiesa! / ¡Sangre propia no se bebe!

Iniciadas las hostilidades contra los franceses, los autores nos vuelven a presentar a un grupo de mujeres y de hombres de los barrios populares; todos van juntos a combatir. Pero, en esta ocasión, el cuerpo de la mujer vuelve a ser utilizado como "arma", justificando literariamente esta acción por la histórica falta de municiones y de armas de fuego que lastró la defensa de los españoles: "A falta de municiones, / hijita de mis entrañas, / vas á tener que hacer fuego / disparando tus miradas" (Jackson, Francos y López Torregrosa, 1901: 43).

Estrenada el 30 de abril de 1908, en plena vorágine por la conmemoración del primer centenario, la "revista histórica" titulada *Episodios Nacionales* presenta varias imágenes de mujeres y de diferentes zonas de España, aunque todas siguen un patrón estereotipado y mítico, plenas del mismo sentimiento patriótico y del recuerdo laudatorio que recorre la obra. Las frases y las canciones que interpretan son las que formaron parte del imaginario popular en los años siguientes a la finalización del

---

[6] El barrio de Maravillas se mitificó como ejemplo de la lucha del pueblo por su independencia, de ahí la presencia de heroínas y mujeres de los barrios populares en primera línea de combate o realizando arengas patrióticas (véase Demange, 2004: 30).

conflicto. La primera de ellas es la madrileña Paloma -no hay por qué recurrir a otros nombres que no sean los castizos…-, quien, ante la tardanza de su novio, enfrascado en la lucha contra la perfidia de los franceses, exclama: "Si vivo está, ¡no le quiero / mientras no vengue la afrenta!" (Thous, Cerdá, Lleó y Vives, 1908: 19). Ahora bien, si está muerto, será ella quien vengue esa ofensa que los franceses han hecho a los españoles, entrando en el país como aliados hasta mostrar su verdadero rostro. Mientras Agustina de Aragón canta a su tierra con su música de jota[7] (*La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa*), las gaditanas figuran entonando las típicas frases y canciones que se escucharon a partir del poco efecto de los cañonazos franceses sobre la ciudad: "Cuando llega una bomba, / como no puede estallar, / Cádiz estalla de risa, / Cádiz entona un cantar. / *Váyanse los franceses / en horamala / que Cádiz no se rinde / ni sus murallas. / Con las bombas que tiran / los fanfarrones / se hacen las gaditanas / tirabuzones*. / Y así se consigue / salvar la nación / y así se proclama / la Constitución" (Thous, Cerdá, Lleó y Vives, 1908: 52).

El 1 de mayo de 1908, con la misma intención conmemorativa del primer centenario, Gerónimo Giménez[8] estrenó *El grito de independencia*; el libreto estuvo a cargo de Gerardo Farfán y Javier de Burgos. La zarzuela nos presenta los momentos previos al estallido del 2 de mayo y la existencia de una conspiración en la que intervienen las clases populares. Volvemos a encontrarnos, junto con insinuaciones, dobles intenciones y picardía, con la repetida idea de que el cuerpo femenino se puede utilizar para combatir: "MANOLAS: Y á ver si hay gabacho, / por fuerte que sea, / que no se derrita / cogiéndole así; / con solo mirarle / sus piernas flaquean, / con verme tan solo / se muere por mí; / y como en la liga / guardé la navaja, / pues para sacarla / ¡figúrese usté! / al bravo más bravo / le rinde esta maja, / por muy bien armado, / señores, que esté!" (Burgos, Farfán y Giménez, 1908: 22-29).

La misma intención de rememorar y festejar los acontecimientos de 1808 presenta la zarzuela de Antonio Soler y Diógenes Ferrand, con música de Agustín Pérez Soriano, titulada *El reducto del Pilar*. Se estrenó en el teatro La Latina el 7 de mayo de 1908. Los hermanos Andrés y Antonio están enamorado de Pilara. Como ninguno quiere hacer daño a otro hermano, ambos han decidido que sean la suerte y las balas francesas las que decidan quién se casa con la joven. Obviamente, los dos buscan el peligro continuamente y se exponen a la muerte en demasía. En esa lucha les

---

[7] Aparecerán en cursiva las canciones de la época tomadas para la zarzuela.
[8] Respetamos la grafía con que el maestro solía escribir su nombre.

acompañan muchas mujeres, quienes piden a Antonio que les permita "servir pa algo más que pa cargar los fusiles y cuidar a los heríos"; además, no quieren que las acompañe ningún mozo, pues "las mujeres tenemos fama de débiles, y si conseguimos un triunfo, se lo achacan tos al hombre. Y eso no lo queremos nosotras. Con que iremos solas" (Soler, Ferrand y Pérez Soriano, 1908: 15). Una efectiva forma de luchar, desdiciendo las palabras del historiador y militar José Gómez de Arteche, quien afirmaba que las mujeres [se refería a Madrid, pero la situación es extrapolable a cualquier otra ciudad en combate], "mezclándose con sus deudos ó vecinos, se precipitaban á luchar varonilmente en las calles ó se deshacían de sus mejores muebles, para arrojarlos sobre las columnas enemigas que pasaban al pié de sus balcones ó boardillas" (Gómez de Arteche, 1868: 343). Queremos insistir en la importancia de esta frase, pues en multitud de ocasiones se han calificado las acciones heroicas realizadas por mujeres como si las hubiesen realizado tal que hombres, y no como lo que son: mujeres[9].

Pilara, que en realidad quiere sólo a Antonio, no está dispuesta a tan inútil sacrificio. Para ayudarla a convencer a los dos hermanos, se le ocurre buscar a la madre, la señora Leona, pero la respuesta que encuentra en la progenitora no es la que ella esperaba: "Antes que madre, no olvido / que nací zaragozana. / Si sucumben en la lucha, / yo les pondré la mortaja; / la enseña que defendieron / y la imagen venerada / de nuestra Virgen bendita" (Soler, Ferrand y Pérez Soriano, 1908: 25). Finalmente, el ataque de los franceses es tan demoledor que los hermanos mueren defendiendo el reducto de la muralla. Leona, dispuesta a seguir ella misma combatiendo una vez que sus hijos han perecido, toma en sus manos la bandera y se lanza a la lucha; en el último momento, Pilara, que ya no tiene a nadie por quien temer, arrebata la bandera a su suegra y arenga a los zaragozanos: "Más derecho tengo yo que tú. Tráela que también soy aragonesa. Muchachos, á no desmayar. (Se adelanta hacia la muralla y flamea la bandera.) ¡Viva Zaragoza!" (Soler, Ferrand y Pérez Soriano, 1908: 36). La cercanía de las mujeres a la zona de combate, unida a la utilización dramática de hechos reales en su tiempo -la muerte de sus seres queridos-, las lleva a empuñar unas armas que están a su alcance (véase Castell, Espigado y Romeo, 2009: 16).

[9] A este respecto de la dependencia y sumisión de la mujer al hombre, en ANDERSON y ZINSSER: *Historia de las mujeres. Una historia propia*, 2009, p. 13, se puede leer: "(…) hasta hace muy poco, toda mujer se definía por sus relaciones con los hombres. Muchas mujeres eran incluidas en la documentación histórica sólo como mujeres de los hombres". Precisamente esto es lo que están tratando de evitar las protagonistas de la zarzuela tratada.

Como podemos comprobar, el amor de madres, esposas o novias se presenta en algunas zarzuelas con clara intención patriótica, indicando que las luchas en la que se ve envuelta España necesitan del concurso de todos y de todas, cada cual dentro de sus posibilidades, pero llevándolas al límite si la situación lo demanda. Este amor "de zarzuela" venía a envolver en terciopelo una cruda realidad: pretendía consolar y enorgullecer a las mujeres que habían inmolado a sus familiares en el altar de la patria, en las múltiples guerras a las que España se vio envuelta. Pero, en realidad, muchas mujeres del siglo XIX y principios del XX a las que, como espectadoras, se les ponían delante ejemplos de valor, heroísmo y patriotismo, sólo veían en estas rimbombantes palabras la consumación de una doble pérdida: la primera, la de no haber podido evitar que sus familiares sirviesen en el ejército al no disponer de recursos económicos para redimirlos; la segunda, la de soportar que volviesen enfermos, mutilados o, sencillamente, no volviesen.

RELACIÓN DE ZARZUELAS


Arpe, J., Deltell, R. y San José, T., *Mi niño*, Madrid, R. Velasco, imp., 1902.

Burgos, J. de y Chueca, F., *Cádiz*, Madrid, Administración Lírico-Dramática (Est. tip. de M. P. Montoya y Compañía), 1887.

Burgos, J. de, Farfán, G. y Giménez, G., *El grito de independencia*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles (R. Velasco Imp.), 1908.

Delgado, S. y Chapí, R., *La leyenda dorada*, Madrid, R. Velasco, imp., 1903.

Echegaray, M. y Vives, A., *Agua de noria*, Madrid, R. Velasco imp., 1911.

Jackson, J., Francos, J., y López Torregrosa, T., *Chispita o El barrio de Maravillas*, Madrid. SAE (R. Velasco Imp.), 1901.

Navarro, C. y Pérez Soriano, A., *Al compás de la jota*, Madrid, R. Velasco Imp., 1897.

Servert, C. y Mateos, G., *El pueblo del dos de mayo*, Madrid, Establecimiento Tip. de Marzo, 1908.

Soler, A., Ferrand, D. y Pérez Soriano, A., *El reducto del Pilar*, Madrid, R. Velasco, 1908.

Suárez, J., Martínez, B., Olea, S. y Martínez, M., *Aragón*, Madrid, R. Velasco imp., 1892.

Thous, M., Cerdá, E., Lleó, V. y Vives, A., *Episodios Nacionales*, Madrid, R. Velasco Imp., 1908.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, B. y Zinsser, J., *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 2009.

Arnau, J. y Gómez, C., *Historia de la zarzuela*, Madrid, Zacosa, 1979.

Calero, M. Á., (Coord.): “La imagen de la mujer en la literatura”, Revista Scriptura 12 (1996), Lleida, Universidad de Lleida, 1996.

Cantos, M., “Del cañón a la pluma. Una visión de las mujeres en la Guerra de la Independencia”, en *España 1808-1814. De súbditos a ciudadanos*, Albacete, 2008.

Casares, E., *Diccionario de la zarzuela española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 2ª edición, 2006.

Castells, I., Espigado, G., y Romeo, M. C., *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009.

Demange, Ch., *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Marcial Pons, 2004.

Fernández, E*., Mujeres en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Sílex, 2009.

Fraser, R., *La maldita guerra de España*, Barcelona, Crítica, 2006.

Freire, A. M., “La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)”, en Miranda, F., *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra-Gobierno de Navarra, 2008, vol. 1, pp. 283-304.

Garrido, E. (ed), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997.

Gies, D. T., “Historia patria: el teatro histórico-patriótico en España (1890-1910)”, en Salaün, S., Ricci, E. y Salgues, M., *La escena española en la encrucijada (1890-1910*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 57-76.

Gómez de Arteche, J., *Guerra de la Independencia: Historia militar de España de 1808 a 1814*, tomo I, Madrid, Imprenta del Crédito Comercial, 1868.

Sánchez R., *La historia imaginada: la Guerra de la Independencia en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 2008.

Vias Mahou, B., *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Anaya, 2000.

# GLORIA FUERTES Y LA AUTOBIOGRAFÍA IRÓNICA

*María Rosal Nadales*
*Universidad de Córdoba*

ABSTRACTS
Gloria Fuertes configura su poesía con una fuerte carga autobiográfica. Así lo reconoce la autora. La ficción autobiográfica se une a la ironía para componer un sujeto poético que denuncia y protesta, a la vez que se sitúa al margen de lo socialmente establecido, en una autoafirmación frente a lo canónico y patriarcal. La poética del compromiso, en la poeta madrileña, se vale del humor y la ironía, como elemento desacralizador, profundamente subversivo.

Gloria Fuertes configures her poetry with a heavy autobiographical content. That is how the writer herself admits it. The autobiographical fiction joins the irony in order to compose a poetical subject who condemns and protests, at the same time that he stays out of what is socially established, in a self-confirmation opposite to the canonical and patriarchal. The poetry of commitment, in the poet of Madrid, makes use of humor and irony as a desacralized and a deeply subversive element.

KEYWORDS
Poesía española, segunda mitad siglo XX, compromiso, autobiografía, feminismo.
Spanish poetry, second half of the 20th century, commitment, autobiography, feminism.

## GLORIA FUERTES, POETA DE GUARDIA

De todos es muy conocida la extensa obra literaria de Gloria Fuertes destinada al público infantil. Tuvo un gran reconocimiento popular a partir de los años setenta, con su participación en programas televisivos como *Un globo, dos globos, tres globos* y *La cometa blanca* y con las sucesivas reediciones de sus libros de poemas: *Cangura para todo* (1968), *La pájara pinta* (1972), *El camello cojito* (1978), *El hada acaramelada* (1973), *La gata chundarata y otros cuentos* (1974), *La Oca loca* (1978), *La momia tiene catarro* (1978), *Las tres reinas magas* (1979), *El perro que no sabía ladrar* (1982), *El abecedario de don Hilario* (1983), *Paca, la vaca flaca* (1990).

Su obra poética para adultos se encuentra recogida en *Obras incompletas* (1975) y en *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (1980), ambas publicadas por la editorial Cátedra. *Obras incompletas* abarca una recopilación de libros anteriores: *Antología y poemas del suburbio*, *Aconsejo beber hilo, Todo asusta, Ni tiro ni veneno ni navaja, Poeta de guardia, Cómo atar los bigotes del tigre* y *Sola en la sala.* También en 1996, vería su aparición un nuevo volumen: *Mujer de verso en pecho.*

Destaca Gloria Fuertes entre los poetas de los cincuenta, tal y como han recogido las sucesivas antologías del momento: *Nueva poesía española* (Batlló, 1968), *Antología de la poesía española contemporánea* (Aguirre, 1972), *La poesía española de posguerra* (Cano, 1969), *Poesía femenina española* (1939-1950) (Conde, 1967), *Poesía española contemporánea* (1939-1980) (Rubio, y Falcó, 1981). También aparece en la antología *Poesía Social* (Leopoldo de Luis, 1965). En 1951 Gloria Fuertes crea la tertulia "Versos con faldas" y ofrecen recitales de poesía.

Nació Gloria Fuertes en el Madrid de Lavapiés en 1917 y el entorno de miseria de la posguerra impregna su obra de manera que podríamos denominar "militante". Falleció en Madrid el 27 de noviembre de 1998, víctima de una grave enfermedad pulmonar. Coetánea de Carmen Conde y de Ángela Figuera, su madre fue modista y su padre obrero. La aceptación de sus raíces no le impide combatir las injusticias de una manera en la que la ironía se constituye en arma arrojadiza para desmantelar los constructos sociales de la sinrazón. Es poeta de guardia y en guardia.

## LA AUTOBIOGRAFÍA EN LA OBRA DE GLORIA FUERTES

En otra ocasión[1] hemos abordado el análisis de la conciencia poética de la autora y de su profundo conocimiento del oficio poético, pese a sus alardes de poeta espontánea y antiacademicista ("escribo sin modelo, a lo que salga") (HG, 65). Ahora pretendemos centrarnos en aquellos poemas que describen su vida y su mundo, con ironía y humor, desde una declarada posición autobiográfica. Así lo expresa en una carta dirigida a Pablo González Rodas[2], editor de *Historia de Gloria* (1981), en la que insiste en dos de los rasgos que ella considera definitorios de su poética: la espontaneidad y la autobiografía.

Yo creo que este libro es el más descaradamente autobiográfico de todos los que he publicado, como sucedió con *Sola en la sala*, son poemas que he arrancado de mi diario íntimo (de ahí el título), es la historia de mi penúltima experiencia amorosa... Los poemas no están cuidados ni repensados, están sentidos (sufridos) están cual salieron de la punta del «boli» (HG, 35).

---

[1] "Poesía y pensamiento en Gloria Fuertes. Más allá de la literatura infantil", en Antonella Cagnolati (2013), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia,* Roma: Aracne.

[2] González Rodas, en la introducción a *Historia de Gloria,* comenta los rasgos biográficos que aparecen en su obra: su mala salud, la pobreza, la pérdida de sus padres, las penalidades de la guerra la desaparición del primer novio ("en la otra zona, / me lo mataron./ Por eso soy pacifista y / soltera"). Para González Rodas: "todo ello combinado con una gran dosis de humor para no caer en la desesperación" (HG, 34).

Al modo de Walt Whitman en *Canto a mí mismo* ("esto no es un libro; quien toca esto toca a un hombre"), Gloria Fuertes introduce un breve poema al comienzo de *Historia de Gloria*[3], titulado "Prologuillo", cuyo último verso afirma: "esto no es un libro, es una mujer" (HG, 57). El carácter preliminar del texto, cercano al paratexto, incide en la intencionalidad autobiográfica de la obra, mientras que el diminutivo "Prologuillo", le resta, si no credibilidad, al menos transcendencia.

"No me importa que todos os deis cuenta de que esto que os cuento me ha sucedido" son las palabras que sitúa al frente de los poemas de *Historia de Gloria*. Al comienzo de dicho volumen, encontramos unas palabras preliminares que, a modo de introducción, ofrece la autora desde una posición de declarada sinceridad. Así explica la génesis de su primer poema publicado: "Con toda sinceridad y la lógica inmadurez de mis diecisiete años, el primer poema autobiográfico que escribí y publiqué fue este: «Isla ignorada»" (OI, 21).

Soy como esa isla que ignorada,
late acunada por árboles jugosos,
en el centro de un mar
que no me entiende. (OI, 21)

El poema comienza con la primera persona del singular del verbo "ser", lo que supone un posicionamiento claro en la autoafirmación de la propia identidad. La comparación con la isla implica la introducción del símbolo que facilita el paso a uno de los leitmotiv de la obra: la irreductible soledad aceptada y muchas veces buscada. Junto a ello, otro de los motivos centrales: la conciencia poética, la certeza del valor de la poesía como comunicación y compromiso.

A esta isla que soy, si alguien llega,
que se encuentre con algo es mi deseo;
–manantiales de versos encendidos– (OI, 22)

No solo en este poema de juventud, la línea confesional va a ser una constante en su poesía: "Con cierta frecuencia, y sin saber explicar el por qué, continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas que, o bien titulaba «autobiografías» o que, si titularse así, informaban sobre mis estados anímicos,

[3] Las referencias a los poemas de Gloria Fuertes se indican con las siglas de sus libros: OI (*Obras incompletas*), HG (*Historia de Gloria*).

económicos, sentimentales-emocionales, circunstancias exteriores, circunstancias interiores, etc.” (OI, 22).

> De mi diario
> Noches enteras en los refugios (1936-39).
> Noches enteras en las barras (1969-75).
> Noches enteras en el sufrimiento (1970-75).
> Noches enteras en armonía (1993 al infinito). (MVP, 35)

Es una postura vital, ética y estética, polifónica: “Y este cantar (o contar) mi vida en verso lo destaco valientemente, de una manera clara, a veces descarada, en mis múltiples autobiografías poéticas” (OI, 23). Con su habitual sentido del humor, titula este prefacio “Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”. Parece clara, pues, la intencionalidad de la poeta que, si bien parte de una posición objetiva, distanciadora y crítica en la primera parte del título (“Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes”), rápidamente toma partido por una mirada plenamente subjetiva en la segunda parte (“o vida de mi obra”).

Posteriormente, en un poema de 1950 (“Nota autobiográfica”), la enunciación se vuelve más compleja por el distanciamiento entre la voz que habla y la persona retratada, a diferencia de la identificación entre narradora y personaje que proporcionaba el primer verbo de “Isla ignorada” (“soy”).

Al uso de la tercera persona se suma la aparición del nombre y apellido de la autora en el verso primero, como si se tratara, más de que un poema, de una fe de vida o un documento notarial: “Gloria Fuertes nació en Madrid”. El pacto autobiográfico facilita la apelación al lector que entiende los términos de la narración. Sin embargo, Fuertes apenas nos da un respiro, porque ya en el segundo verso adopta un tono irónico que nos instala en el centro del juego lúdico, para transformar lo que hubiera sido una queja amarga, en una pirueta festiva: “a los dos días de edad, / pues fue muy laborioso el parto de mi madre / que si se descuida muere por vivirme”.

> Nota biográfica
> Gloria Fuertes nació en Madrid a los dos días de edad, pues fue muy laborioso el parto de mi madre que si se descuida muere por vivirme. A los tres años ya sabía leer y a los seis ya sabía mis labores. Yo era buena y delgada, alta y algo enferma. A los nueve años me pilló un carro y a los catorce me pilló la guerra; a los quince se murió mi madre, se fue cuando más falta me hacía. Aprendí a regatear en las tiendas y a ir a los pueblos por zanahorias. Por entonces empecé con los amores, –no digo nombres–, gracias a eso, pude sobrellevar mi juventud de

> barrio. Quise ir a la guerra, para pararla, pero me detuvieron a mitad del camino. Luego me salió una oficina, donde trabajo como si fuera tonta, –pero Dios y el botones saben que no lo soy–. Escribo por las noches y voy al campo mucho. Todos los míos han muerto hace años y estoy más sola que yo misma. He publicado versos en todos los calendarios, escribo en un periódico de niños, y quiero comprarme a plazos una flor natural como las que le dan a Pemán algunas veces[4]. (OI, 41-42)

Trata de explicar por qué ha comenzado el poema con su nombre, más allá del artificio o de la estrategia metapoética. Argumenta desde el dolor humano y desde la incertidumbre que han sembrado los duros años de posguerra. Son versos que muestran la autoafirmación poética en la búsqueda y expresión de la identidad, en una época gris del Madrid de la dictadura; necesidad de expresión como urgencia vital en la que coincide con otros poetas coetáneos.

> En los primeros años de nuestra posguerra, al palparnos vivos a pesar y todavía necesitábamos gritar –como todo superviviente– que estábamos aquí, que nos llamábamos así, que sentíamos de aquella manera. Por aquel entonces, sin ponernos de acuerdo, Blas de Otero, Celaya, Hierro, Alcántara […] escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar la atención a los transeúntes que luego iban o no a pasear por nuestras páginas. (OI, 24)

En esta línea podemos situar el poema de Blas de Otero cuyos versos terminan: “Yo doy todos mis versos por un hombre / en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso, / mi última voluntad. Bilbao, a once / de abril, cincuenta y uno./ Blas de Otero[5].

También Otero[6] escribe otros poemas aparentemente autobiográficos, como “Biotz-Begietan”: “Ahora / voy a contar la historia de mi vida / en un abecedario ceniciento”. Sin embargo, frente a la declarada sinceridad de Gloria Fuertes, Otero se parapeta en un juego de máscaras: “Esta es la historia de mi vida, / dije, y tampoco era. Escribo y callo”. En este sentido se manifiesta Sabina de la Cruz: “Debe situarse el lector de los poemas vascos de Blas de Otero, evitando la tentación de tomarlos como una biografía. Nada más lejos de la personalidad de este poeta que ha tenido buen cuidado de resguardar su intimidad, incluso en un poema que comienza con una

[4] En *Obras incompletas* (1984: 41-42), Gloria Fuertes introduce una nota a pie de página en el último verso: “Este poema lo escribí en 1950. Ahora debería decir «como las que les dan a los Murciano algunas veces». Se refiere a los hermanos Carlos y Antonio Murciano. La referencia autobiográfica es clara, así como la autoironía.

[5] http://www.fundacionblasdeotero.org/es

[6] http://atlasdepoesia.blogcindario.com/2006/12/00179-poemas-de-blas-de-otero.html

declaración directa («Ahora / voy a contar la historia de mi vida»), pero cuyos versos finales contradicen cuanto se ha expresado[7]".

Por otra parte, también en la perspectiva autobiográfica se asienta el poema de otro poeta amigo, Gabriel Celaya[8] "Biografía", en el que el sentido lúdico y la ironía juegan un papel importante:

> No pongas los codos en la mesa. Dobla bien la servilleta. Eso, para empezar. Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece. ¿Dónde está Tanganika? ¿En qué año nació Cervantes? Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero. Eso, para seguir. ¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos? La cultura es un adorno y el negocio es el negocio. Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas. Eso, para vivir. No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto. No bebas. No fumes. No tosas. No respires. ¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos. Y descansar: morir.

En toda obra autobiográfica dialogan el entorno *biográfico* o público (empírico), en el que se inscriben las relaciones sociales, y el entorno *autobiográfico* o imaginario, en el que se reconstruyen las experiencias vividas, según ha señalado Castilla del Pino:

> En una autobiografía hay un autobiógrafo y un autobiografiado. Son el mismo, pero no idénticos […]. Mientras el primero lleva a cabo un ejercicio de transitividad, el segundo lo hace de reflexividad. El primero narra; el segundo evoca, es decir, se desdobla. Son dos papeles (o funciones) del mismo sujeto. (Castilla del Pino, 2004: 20).

Ello no impide la ficcionalización del yo (no en vano decía Pessoa "el poeta es un fingidor" que "finge tan sinceramente"). El pacto ficcional opera en los poemas de Fuertes en una construcción retórica que refuerza el armazón de su poesía. La autobiografía se extiende a lo vivido y a lo soñado, a lo que le han contado o han sentido otros, lo que queda claro en sus versos: "Yo lo sé por experiencia / no porque me haya pasado" (OI, 276). Juega con su nombre, con su apellido, con el significante y el significado: "Gloria", "Glorita"; "En el 36 tuve un novio que me quiso mucho, / pero se dedicaba a la política / y entre el poder y la Gloria / eligió lo primero" (HG, 303); "Cargada de espaldas / de amores / de años / y de gloria, / ahí queda la Fuertes" (HG, 151). El pacto autobiográfico (Lejeune, 1994) establece la confluencia entre autor, narrador y personaje.

---

[7] *Vid*. "Los poemas vascos de Blas de Otero", en *Zurgai*, marzo 2009. http://www.zurgai.com/PDF/011998024.pdf

[8] http://www.poemas-del-alma.com/gabriel-celaya-biografia.html

> En virtud del pacto autobiográfico, el autor reconoce como suyas la voz y la perspectiva del enunciador textual […] y ese reconocimiento implica la asunción de una responsabilidad con respecto a la representación de sí creada en y por el discurso, y que se propone a otros como su verdad, esto es, como lo que cree que le sucedió con todos los grados de incertidumbre que se quiera (Fernández Prieto, 2004: 418).

Y ello, en Gloria Fuertes, se configura sin contradicción, a partir de múltiples juegos lingüísticos:

> Soy
> Más virgen que la Macarena,
> màs soltera que la Cibeles.
> No me dejo tomar la melena
> por ningún amargado.
> –Titi ¡Vete de mi lado!
> (Me salió mi Madrid). (MVP, 102)

Esta ostentación autobiográfica es llevada a los propios títulos, en los que no falta el sentido del humor ("Autobio", "Autorretrato", "Autobiografía" "Autoepitafio"). Son muchos los poemas en los que el título ha sido acortado, como si el apócope introdujera un tono ligero y lúdico para restar trascendencia al mensaje. Así, en lugar de "autobiografía" los titula "autobio" o incluso "auto". Son versos que apelan a un lector cómplice, capaz de completar el texto.

> Autobio
> Nací a muy temprana edad. Dejé de ser analfabeta a los tres años, virgen, a los dieciocho, mártir, a los cincuenta. Aprendí a montar en bicicleta, cuando no me llegaban los pies a los pedales, a besar, cuando no me llegabanlos pechos a la boca. Muy prontoconseguí la madurez. En el colegio, la primera en Urbanidad, Historia Sagrada y Declamación.]Ni Álgebra ni la sor Maripili me iban. Me echaron. Nací sin una peseta. Ahora, después de cincuenta años de trabajar, tengo dos[9]. (HG, 64)

Lejos del ensimismamiento, el yo autobiográfico de Gloria Fuertes va del yo al nosotros. Aunque narra anécdotas personales, aparecen vinculadas a la colectividad al tratar temas como la guerra, la pobreza, el hambre, la marginación, la falta de libertad en las mujeres. Ya el subtítulo del libro, *Historia de Gloria,* sitúa las coordenadas ("amor, humor y desamor") dentro de las cuales la autora reescribe su memoria, en una

---

[9] En la misma posición se sitúa Rafael Alberti en "Balada de la bicicleta con alas": "A los 50 años, hoy, tengo una bicicleta. / Muchos tienen un yate", *vid.* Rosal Nadales (2010), "La construcción del sujeto lirico. Una propuesta de intervención didáctica a partir de la escritura por consignas", en *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura,* nº 8, Badajoz: Universidad de Extremadura, pp. 74-94.

polifonía en la que el "yo" se representa en su devenir social, según Bajtín, plenamente ideológico. Es una identidad social que se identifica con su tiempo, un tiempo y unas circunstancias de las que actúa como notario, a veces con humor, a veces con ternura, incluso en momentos dramáticos.

Pero, ¿quién es el narratario o los narratarios en los poemas de Gloria Fuertes. Es decir, ¿a quién van dirigidos sus poemas? Creemos que a la búsqueda de un lector cómplice en un sentido profundamente ético: "escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar la atención a los transeúntes que luego iban o no a pasear por nuestras páginas" (OI, 24), dirá a propósito de sí misma y de otros poemas de su generación.

El narratario, con frecuencia en la poesía de Fuertes, es el tú patriarcal al que se dirige un yo dislocado, que no acaba de encajar en la sociedad de la época. El papel tradicional de las mujeres, en el que es negado el conocimiento y aún más la escritura es denunciado: "Sé escribir, pero en mi pueblo / no dejan escribir a las mujeres" (OI, 72); "Hago versos, señores / hago versos señores, hago versos,/ pero no me gusta que me llamen poetisa". Consciente del descrédito del término "poetisa", que desde el siglo XIX situaba a la mujer poeta en los márgenes, protagonista de una poética menor, de "suspirillos rimados", como denunciara Ángela Figuera[10] ("Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas"), Gloria Fuertes reivindica la voz femenina para cantar lo que de verdad importa:

> Y leemos que hay muertos y pasamos la hoja,
> y nos pisan el cuello y nadie se levanta,
> y nos odia la gente y decimos: ¡la vida!
> Esto pasa señores y yo debo decirlo. (OI, 137)

El poema "Cabra sola" nos introduce, mediante la ficción autobiográfica, en una descripción "sui generis" de la propia autora, que se convierte en la autoafirmación de los márgenes frente al centro, en un posicionamiento contra lo canónico y patriarcal. Libérrima ("a ningún rebaño pertenezco"), Gloria Fuertes construye un yo al margen de lo socialmente establecido. La locura ("loca como una cabra" en el sentir popular) es una aliada más que un obstáculo para encontrar oxígeno en una sociedad asfixiante.

---

[10] Publicados en la Revista *Espadaña*, nº 45, 1950, los versos de Ángela Figuera coinciden con la postura de Fuertes: "Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida / como en una visita de cumplido. Sentadas cautamente en el borde de la silla. Modosas. / Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando / suspirillos rimados como pájaros bobos".

Hay quien dice que soy como una cabra;
lo dicen lo repiten, ya lo creo;
pero soy una cabra muy extraña
que lleva una medalla y siete cuernos.
¡Cabra! En vez de mala leche yo doy llanto.
¡Cabra! Por lo más peligroso me paseo.
¡Cabra! Me llevo bien con alimañas todas.
¡Cabra! Y escribo en los tebeos.
Vivo sola, cabra sola,
–que no quise cabrito en compañía–
cuando subo a lo alto de este valle
siempre encuentro un lirio de alegría.
Y vivo por mi cuenta, cabra sola;
que yo a ningún rebaño pertenezco.
si sufrir es estar como una cabra,
entonces sí lo estoy, no dudar de ello.
(*Poeta de guardia*)

El discurso autorreferencial de Gloria Fuertes aparece cargado de ironía. Es un arma arrojadiza impregnada de profundo sentido del humor y del dolor: "Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy "yoista", que soy muy "glorista" (OI, 22). Su posicionamiento con los humildes es una constante. Así lo vemos cuando habla de su nacimiento, de la pérdida de su madre, de la guerra, de la posguerra y del hambre.

> El yo autobiográfico se presenta fundamentalmente como un yo moral, afectado por los valores dominantes en el entorno familiar y educativo, por las circunstancias sociales y políticas del país, y por los códigos ideológicos impuestos desde el poder, pero dispuesto a cuestionarlos e incluso a romper con ellos (Fernández Prieto, 2004: 424).

Fuertes apoya su sentido del compromiso en sus raíces. Frente a los poetas burgueses, que enarbolarían una denuncia de salón, para acallar su mala conciencia, sitúa la razón poética en la razón ética: "Yo nací en un seno de hambre y de pobreza" (MVP, 59). Sin embargo, como es frecuente en su poesía, la pirueta final del humor resta dramatismo: "No había luz eléctrica ni agua en mi buhardilla,/ retrete sí, /con una cortina de sábana vieja pieceada /–exquisitamente decorativa" (MVP, 59).

El subtítulo de *Historia de Gloria* (*Amor, humor y desamor*) traza las coordenadas semánticas en las que se desenvuelven sus versos. En efecto nos habla de amor y desamor, pero también de guerra, de hambre, de marginación, de sufrimiento, aunque adobado con humor, con un humor cercano que usa con frecuencia el registro coloquial, lo que permite dar una visión más amable de lo terrible, aunque en ocasiones

la dureza del tema se impone por encima de la comicidad. La poética del compromiso, con gran vigor en los años cincuenta, tiene una notable presencia en la obra de Gloria Fuertes. En este sentido, comparte trinchera con Gabriel Celaya, Ángela Figuera, Blas de Otero, Ángel González y José Hierro. En el poema "Las flacas mujeres", el sujeto poético se convierte en observador, en narrador de un espacio urbano desolado y en la imagen de las mujeres se lee la denuncia de los poderosos que manejan el mundo y la vida: "Las flacas mujeres de los metalúrgicos / siguen pariendo en casa o en el tranvía […] / Las niñas van a las monjas que enseñan labores / y a rezar". Pero, incluso en este poema, de severa gravedad, Gloria Fuertes es capaz de introducir un elemento irónico:

He visto en sueños que hay varios señores
hablando, en una mesa, de divisas,
de barcos, de aviones, de cornisas
que se van a caer, cuando las bombas.
Y yo pido perdón al Gran Quien Sea
por desearles una buena caja
con cuatro cirios de los más curiosos. (OI, 67)

Es la de Gloria Fuertes una autoironía que linda con la ternura, lo que le concede una apariencia de subversión atenuada, casi de juego, aunque no por ello resta valor a la simbolización verbal ni a la denuncia. Por otra parte, el recurso del humor facilita la queja entreverada en tiempos de censura franquista. La risa y la subversión carnavalesca, elementos desacralizadores según Bajtín, sazonan el espejo autobiográfico, profundamente subversivo, en el que no escapan temas elevados en la poesía como Dios o la muerte. La autobio se convierte en automuerte y, en la contemplación serena, nace el autoepitafio en un ingenioso juego de palabras.

Autoepitafio
Me alegra poder decir
para la futura historia
que no pasé por la tierra
sin *pena* ni *Gloria*. (HG, 364)

También Dios encuentra lugar entre múltiples anécdotas a ras de tierra, de manera que es frecuente que el sujeto lírico se dirija a él con una familiaridad casi de barrio "Gran Quien Sea" (OI, 67), "se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia" (OI, 287). Entre Dios y la voz poética se establece una relación de vecindad, sin transcendencia filosófica, tan cercana a la religiosidad popular: "sigo y sigo pidiendo con la fe de una pieza./ Temo tener a Dios cansado de monsergas". El juego de palabras

riza el bucle en el que Dios acaba necesitado de sí mismo, con lo que el sentimiento de orfandad cierra el círculo de soledad y desamparo:

Lo más triste de Dios
es que no puede creer en Dios
ni ponerse el sombrero nuevo
para ir a misa como tú y como yo.
Tampoco puede dar gracias al Señor
ni hacer novillos
ni tirar una piedra a un farol
¿qué sería de Dios sin nosotros? (OI, 225)

Los recursos lingüísticos actúan a favor de la desacralización irónica en el poema "Que usted bien sabe (carta al señor Dios, Cielo)". La parodia del lenguaje administrativo y epistolar rebaja y desautoriza el discurso de la oración. Dios se sitúa en un lugar elevado, pero no tanto que no se pueda dialogar con él, como un superior sí, pero cercano: "usted bien sabe". Es cómplice del encuentro amoroso y el sujeto poético le da las gracias en una singular oración en la que el humor rompe los diques formales de las convenciones estéticas: "Deseo que al recibo de estas líneas / se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia / y demás Santos de la Corte Celestial" (OI, 287).

El poema cumple con la estructura de la instancia y de la carta en una peculiar mescolanza, aunque el disfraz y la carvalización de géneros la llevan a subvertirla, de manera que no se pretende pedir nada, sino dar las gracias por los favores concedidos, favores amorosos en este caso. Comienza con una introducción formal, en clara parodia del uso epistolar de la época: "Muy Señor mío: / Hace mucho tiempo que debía haberle escrito, / espero que sabrá perdonar y comprender mi tardanza / cuyo motivo, Usted bien sabe" (OI, 287). Para Pozuelo Yvancos "el tú autobiográfico, el del narratario, es un tú textual" (1993, 217), el mismo que en este poema recuerda al "Vuesa Merced" de larga tradición en el Siglo de Oro y que aquí aparece caricaturizado.

A continuación, pasa a los versos autorreferenciales, con los rasgos lingüísticos de humildad que corresponden: "Servidora está bien, / como Usted bien sabe;/ –quitando esos arrechuchos de tristeza que a veces / me dejan baldada–". El sintagma "como Usted bien sabe" se repite seis veces, a modo de estribillo irónico que si bien por un lado reacentúa el carácter del diálogo con alguien omnipresente, por otra parte, le resta elevación con el tratamiento otorgado: "usted", de manera que más parece que se está dirigiendo a un jefe de sección que al Altísimo.

Finaliza el poema con la fórmula habitual de despedida en las cartas de la época ("esta que lo es"), de la misma manera que en los primeros versos, en correlato con el encabezamiento del modelo, había escrito: "Deseo que al recibo de estas líneas / se encuentre bien en compañía de su Sagrada Familia / y demás Santos de la Corte Celestial". Al final se expresa el sentido último de la carta/oración: dar las gracias.

No vengo a pedirle nada
sino a darle las gracias
por haber conocido a esa persona
que Usted bien sabe.
Siempre agradecida,
le quiere mucho esta que lo es,
–como Usted bien sabe–. (OI, 287)

En otros poemas la ironía autobiográfica la lleva a situarse como referente y referencia a través del distanciamiento que le proporciona la tercera persona: "Quien construye / se destruye (ya lo dijo Gloria Fuertes)" (OI, 276). "El yo autobiográfico se desdobla en sujeto de la enunciación y objeto del enunciado" (Fernández Prieto, 2004: 423). En ocasiones se autodefine desde el juego lúdico, la hipérbole y el lenguaje popular, en un particular e irónico *curriculum vitae* en el que la rebeldía se manifiesta con gracia en el encabalgamiento de dos versos muy breves: "Diputada en cortes / de mangas". Así en el poema "Minicursi":

Gloria Fuertes
antipoeta
teóloga-agrícola
diputada en cortes
de mangas
[…]
doctora en bordados a mano
y a máquina
campeona de "pentalón" corto. (OI, 329)

La educación de las mujeres está presente en varios poemas ("doctora en bordados a mano") y comentarios en prosa: "Mi madre, por fin, me matriculó en el «Instituto de Educación Profesional de la Mujer» […] en todas las asignaturas propias de mi sexo. Allí me diplomaron, pero bien diplomada, en Cocina, Bordados a mano y a máquina, Higiene y fisiología, Puericultura, confección y corte (¡qué corte!)" (OI, 27). Semejante desarrollo curricular se explica por la finalidad de la instrucción en las mujeres de la época destinadas a servir a los demás, muy especialmente al marido y a

los hijos. El desajuste de Fuertes con este modelo ideológico en el que la Sección Femenina[11] es juez y parte, lo expresa con la ironía que le permite autoafianzarse en su identidad: "Y por si fallaba (que falló) lo del casorio –cosa que intuía la que me parió– me apuntó también a «Gramática y Literatura», ya que estaba harta de mis mosqueantes aficiones, impropias de la hija de un obrero" (OI, 27). Es la postura de Fuertes de insobornable voluntad política, presta a denunciar injusticias, incluso las que podían pasar más desapercibidas como la invisibilidad de las mujeres: "Mendigos en el Sena".

> Hay muchos.
> Van despacio.
> Cojean.
> Comen pan mojado en el Sena
> se afeitan sin jabón mirándose allí mismo.
> Los hay de todas las edades.
> […]
> Llegamos a lo más sorprendente,
> también hay mendigas. (OI, 55)

BIBLIOGRAFÍA


ARRIAGA FLÓREZ, MERCEDES (2001*), Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina,* Barcelona: Anthropos.

CABALLERO BONALD, JOSÉ M. (1963), "Que estás en la tierra", *Insula*, nº 203, p. 5.

CAGNOLATI, ANTONELLA (ed.) (2013), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia,* Roma: Aracne.

CASTILLA DEL PINO, CARLOS (2004), "El eco autobiográfico", en *Autobiografía en España, un balance,* Madrid: Visor, pp-19-26.

CROCE, BENEDETTO (1974), *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*, Madrid: Espasa Calpe.

DE LUIS, LEOPOLDO (2000), *Poesía social española contemporánea (1939-1968)*, (ed. de Fanny Rubio y Jorge Urrutia), Madrid: Biblioteca Nueva.

FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA (2004), "Enunciación y comunicación en la autobiografía", en *Autobiografía en España, un balance,* Madrid: Visor, pp. 417-432.

FERNÁNDEZ, CELIA Y Mª ÁNGELES HERMOSILLA (eds) (2004), *Autobiografía en España, un balance,* Madrid: Visor.


[11] Las consigna de la Sección femenina son claras al respecto: "La mujer tiene obligación de saber todo lo que podríamos llamar parte femenina de la vida: la ciencia doméstica es quizá su "bachillerato" (*Enciclopedia elemental*, 1957).

FUERTES, Gloria (1954), *Antología y poemas del suburbio*, Caracas: Lírica hispánica.

- (1968), *Poeta de guardia,* Barcelona: El Bardo.
- (1981), *Historia de Gloria (amor, humor y desamor),* Madrid: Cátedra.
- (1984), *Obras incompletas* (1975)*,* Madrid: Cátedra.
- (1996), *Mujer de verso en pecho,* Madrid: Cátedra.

FUNDACIÓN GLORIA FUERTES: http://www.gloriafuertes.org/bilioinf.htm [consultado el 1 de julio de 2013].

GARCÍA-PAGE, MARIO (1986), (1988), *La lengua poética de Gloria Fuertes*. Madrid: Universidad Complutense.

LEJEUNE, PHILIPPE, (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios,* Madrid: Megazul.

MONJE MARGELI, MARÍA PILAR (1986), *El lenguaje poético de Gloria Fuertes*, Barcelona: Universidad.

PAYERAS GRAU, MARÍA (2003), *El linaje de Eva: tres escritoras españolas de postguerra, Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid: Sial.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ Mª. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.

RAMÓN, EMILIO (2006), “Gloria Fuertes: la poesía como alternativa femenina ante lo establecido”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ (1993), *Escritura autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: Visor.

ROSAL NADALES, MARÍA (2013), “Poesía y pensamiento en Gloria Fuertes. Más allá de la literatura infantil”, en Antonella Cagnolati (ed.), (2013), *Tessere trame, narrare storie. Le donne e la scrittura per l'infanzia,* Roma: Aracne.

# UNIVERSO FEMENINO Y LOCURA EN *MODELOS DE MUJER*

*Alessia Anna Serena Ruggeri*
*Universitá di Catania*

ABSTRACTS
Este trabajo tiene un doble objetivo: por un lado pretende analizar la caracterización del Universo femenino y por otro propone presentar el tema de las obsesiones en la obra de Almudena Grandes titulada *Modelos de mujer*. En la literatura escrita por mujeres, la locura ocupa un lugar privilegiado. En los relatos que siguen, se establece una relación particular entre locura y mirada: en la mayoría de ellos, el espejo representa el catalizador de la mirada que refleja y refracta una imagen más subjetiva que objetiva. La obra consta de siete relatos; cada uno de ellos tiene como protagonistas a mujeres de edades diferentes que actúan según la experiencia y el fervor de la edad. Grandes, quiere evidenciar como las protagonistas, víctimas de los eventos, reaccionan utilizando una de las dos armas que poseen: el cuerpo o la "cabeza".

The aim of this work is to analyze the Women Sphere and the obsessions in Almudena's book entitled "Modelos de mujer". In women's literature, madness occupies a privileged corner. In the following stories there is a particular connection between madness and gaze: in these stories, the mirror acts as catalyst and it reflects and refracts the image, more subjective than objective. The book is made up of seven stories; in each history the main character is a woman, of different ages; each woman acts according to her experience and the age fervor. Grandes wants to emphasize how the main characters act using the body or the "brain".

KEYWORDS
Mujeres, locura, cuerpo, inteligencia, mirada
Women, madness, body, intelligence, gaze

> ¿Cómo distinguir entre una acción sabia que ha sido cometida por un loco, y la más insensata de las locuras obra de un hombre ordinariamente sabio y comedido? (Foucault, 1967: 60)

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende analizar la caracterización del Universo femenino y el tema de las obsesiones que muchas veces conducen a la locura en la obra de Almudena Grandes titulada *Modelos de mujer*. Como afirma la misma escritora no es fundamental, en las obras, tener un protagonista de género masculino, lo importante es mirar con ojos propios el mundo. Almundena Grandes está consciente de la presencia de un mundo literario en el cual prevalece lo que ella define "un principio de discriminación sexual"(Grandes,1996: 16) y es por este motivo que afirmando la no existencia de una

clase de literatura femenina, presenta en los relatos de este libro a mujeres como protagonistas. Cada una de las protagonistas cuenta su historia en forma de confesión de manera que el lector pueda sentirse más cerca de cada una de ellas, justificando su conducta. Durante los siglos, en la literatura escrita por mujeres, la locura siempre ha ocupado un lugar privilegiado. En los relatos que siguen, se establece una relación particular entre locura y mirada.

La obra consta de siete relatos; cada uno de ellos tiene como protagonistas a mujeres que por un motivo u otro se encuentran aisladas de la sociedad y no comparten con los otros las mismas emociones por tener problemas de naturas diferentes. Las protagonistas de los relatos tienen edades diferentes, y cada una de ellas actúa según la experiencia y el fervor de la edad.Grandes, quiere evidenciar como las protagonistas, víctimas de los eventos, reaccionan utilizando una de las dos armas que poseen: el cuerpo o la "cabeza". A seguir se presentan los diferentes relatos clasificados como "relatos del cuerpo" y "relatos de *cabeza*"; dicha clasificación no se considera como categórica: la decisión de clasificar un relato en un grupo y no en otro ha sido determinada por el prevalecer de un tema respecto a otro. En algunos de ellos, se evidenciará como, la exasperación de cuerpo y de la inteligencia, a veces se relaciona a la locura.

RELATOS DEL CUERPO

El cuerpo es fundamental; el potencial velado u no del cuerpo, se pone en forma de metáfora con el placer de comer: comida y deseo sexual se juntan hasta mezclarse entre ellos en un único elemento: "[...] se preguntó a qué sabía su inesperado amante, qué delicioso sabor tendría, y mientras se decidía a tomar la iniciativa, [...] se inclinó sobre su rostro y le besó [...]"(Grandes, *ib*.: 104-105).

En este trabajo se ha decidido considerar como parte de los "relatos del cuerpo "Malena, un vida hervida", "Los ojos rotos" y "El vocabulario de los balcones".

En "Malena, una vida hervida" se reúnen todos los estereótipos relacionados al universo femenino: lo primero que se evidencia es la incapacidad de aceptar el paso del tiempo y por consecuencia el avance de la edad que transcurre dejando un profundo sentido de impotencia en la protagonista. Malena vive el paso del tiempo y por consecuencia de los años que avanzan negativamente porque la percepción que tiene de su cuerpo cambia:

> [...] Completamente desnuda y sudorosa, se levantó de la cama de un salto, llegó hasta el baño y, en lugar de elegir un sólo pulsador, como tantas otras veces, oprimió de un manotazo los tres interruptores que regulaban otros tantos focos halógenos, feroces, la intratable iluminación cenital del espejo. Mantuvo los jos bien abiertos, ya no había motivo para mirarse en la penumbra, favorecida por la escasa luz lateral y el parpadeo de unas pestañas indecisa. Ahora necesitaba todo lo contrario, y más que verse bien, verse destruida. Decidió que era así precisamente como estaba. Tenía delante el cuerpo fofo, añoso, de una mujer de cuarenta y seis años, los pechos caídos, el vientre dilatado, venas varicosas en las piernas y caderas a punto de derrumbarse. [...]. (Grandes, *ib*:77)

Malena tiene una relación conflictual con su cuerpo. Desde niña se describe como a una chica de "quince años recién cumplidos, ciento setenta y tres centímetros de altura, ochenta y dos kilos de peso, una autentica vaca [...]."(Grandes, *ib*:78). La decisión de ponerse a dieta nace por el amor que tiene por Andrés que no se entera ni siquiera de su esistencia. Es así que una tarde, después de haber jugado al juego de la botella sin obtener ni siquiera consideración por parte de los chicos que la considenan invisible, decide adelgazar, quiere que Andrés, el chico del cual está enamorada se entere de ella. Es así que como afirma ella misma "... Dejé de comer a los quince años [...] Y todo por amor, que ya es triste, los imbéciles que podemos llegar a ser las mujeres [...]"(Grandes, *ib.*:77) La delusión de amor que vive durante su vida, la lleva hasta el punto de encontrar refugio seguro en la comida. Es así que empieza a mezclar cuerpo y comida hasta llegar a situaciones extremas de locura atribuyendo a los dos elementos una sensación de placer puro y sexual. Malena empieza a asociar a la comida, y de manera particular el sabor que cada plato tiene, a las personas con la que ella comparte su vida. A Aleister, su marido, le atribuye "[...] un sabor de estrella, *magret* de pato con salsa agridulce de ciruelas [...]" (Grandes, *ib.*:88). Cuerpo y comida, representan para Malena un "placer prohibido" (Grandes, *ib.*:89). Decide por este motivo gozar de cada comida a través de los sentidos, inaugurando por cada período una nueva "era". (Grandes, *ib.*:92). Es así que, mezclando sentidos y comida, Malena empieza a cumplir gestos locos y extremos que reemplazan a Aleister:

> [...] Su favorito era derramar muy despacio una gran jarra llena de salsa de chocolate caliente sobre sus ingles, mientras permanecía recostada en la bañera con las piernas abiertas, contemplando cómo dos pequeños riachuelos marrones fluidos y brillantes, resbalaban sobre su piel, contagiando su vientre de calor, como cuando Aleister todavía sabía a magret de pato [...] (Grandes, *ib.*:95).

El cuerpo se analiza tanto de forma general como evidenciando algunos particulares: la cara, los ojos, y más específicadamente la mirada, representan la mecha que propaga el fuego de la pasión en las protagonistas y que las lleva a cambiar actitudes. De manera particular la mirada del amado, determina un cambio de la percepción de la imagen que las protagonistas perciben de sí mismas. En "Los ojos rotos" Migue, es una chica de treinta y ocho años con síndrome de Down que vive en un centro de salud mental después de la muerte de su madre que la dejó huérfana. Este personaje está completamente relacionado a Queti, una mujer muy rica, considerada delirante y definida por la doctora del centro, en comparación a Migue, "harina de otro costal" (Grandes, *ib*.: 25). Entre las dos se stablece una relación madre-hija. Queti es la única en el centro que comprende todo lo que pasa a Migue, que transcurre sus días mirándose al espejo y llamándose "guapa". Es Queti la que se entera del cambio de la cara de Migue cada vez que encuentra Orencio, su enamorado que en realidad es un fantasma: "[...] Migue no era Migue, no porque entonces era la mujer del espejo, que es ella pero distinta [...] yo ya sé que eso es imposible, pero es que estaba guapísima, tenía las mejillas sonrosadas y esos ojos inmensos, la boca abierta, le brillaban los labios [...]." (Grandes, *ib*.: 36). Es entonces el amado que cambia la amada determinando algunas veces la locura. Los ojos, por ejemplo, llegarán a ser una obsesión para Migue, que :

> [...] se tocaba los párpados y los tenía tirantes, y se miraba en el espejo y los veía tirantes también y no podía soportarlo, no podía, porque ella quería ser guapa, quería ser lista otra vez, [...] porque él ya no la miraba, él ya no estaba ahí para mirarla... [...] la vi recoger el pedazo más grande y mirar el filo con ojos de loca, y no hice nada, pasó un dedo por el canto y se hizo sangre, pero yo no adiviné, no fui capaz de evitarlo, y cuando quise era tarde, cuando pude correr ella ya se había rajado los párpados[...].(Grandes, *ib*., 61-62).

La locura en este cuento no es sólo la de Migue. Queti es la única junto a Migue a ver Orencio y, viendo sufrir a Migue como ella misma sufrió por amor de madre y de mujer, decide, después de haber comunicado a través de una "mirada"con Orencio, de empujar a Migue al paso de un camión en la calle. El unión entre amada y enamorado determinará el cambio de la cara de Migue otra vez, pero de manera definitiva: Fernando, el ayudante de la doctora del centro se enterará del cambio de los ojos de Migue una vez muerta.

El hombre, en la mayoría de los relatos, se representa como objeto de deseo y al mismo tiempo como se ha podido ver en "Los ojos rotos", causa tanto del placer como del sufrimiento de las mujeres. Queti en efecto afirma que los hombres son "[...] todos una partida de cabrones, vivos o muertos, que lo mismo da [...]"(Grandes, *ib*., 64); Malena en "Malena, una vida hervida" afirmará que Andrés " [...] se iba enredando en trabajarse el guinnnes, el récord del individuo más tonto de todos los tiempos [...] "(Grandes, *ib*.: 85). Es siempre el hombre y su mirada el elemento clave de "El vocabulario de los balcones", relato que se podría resumir como el "lenguaje del cuepo a través de los balcones". Se cuenta la historia de la protagonista y la detallada descripción de un amor/atracción que ha crecido en el cruce de miradas. La protagonista describe la mirada del "Macarrón" (cfr Grandes, *ib*.: 138) apodo atribuido por sus hermanos a Juan, como "[...] sólida, compacta como un espejo animado, turbio y caliente[...]"(Grandes, *ib*.: 139). y sigue "[...] ojos que no cambiaban nunca, ojos duros como rocas, hondos como pozos, relucientes y tenaces como cuchillos [...]"(Grandes, *ib*.: 139). Estos ojos se quedan tan grabados en la mente de la protagonista que los reconoce a distancia de años en un centro comercial. De manera inconsciente ella viendo a un chico mirar a una chica, igual que ella cuando era niña, intensamente, tiene celo por lo que pasa y prueba rabia como ella misma afirma:

> "[...] y me dio rabia, y después me dio rabia que me hubiera dado rabia, porque esa reacción instintiva pero mezquina, casi absurda, me hacía conciente de los años que iba cumpliendo con mucha más contundencia que el espejo del baño en mañanas de resaca, y entonces decidí que el tío sería un gilipollas, y levanté la vista para mirarle a la cara, y no sólo no tenía cara de gilipollas, sino que, además, era él. Sus ojos se cruzaron con los míos y frunció las cejas un istante, pero no quiso mirarme, no me reconoció "[...] (Grandes, *ib*.: 151-152).

En realidad Juan, amor de juventud que no quiso vivir cuando era pequeña, la reconoce pero a diferencia del pasado es la protagonista ahora a perseguir la mirada del amado. Mirando a través del balcón, la protagonista empieza a descubrirlo y conocerlo. Es como si los dos personajes dialogaran a través de la mirada. Y es siempre a través de la mirada que Juan se despedirá de ella dejándole comprender que el tiempo nunca le devoverá la posibilidad que habría podido tenener en el pasado:

> "[...] y él me miraba, el dibujo de sus cejas, dos arcos perfectos, inmutable como si alguien las hubiera esculpido en piedra sobre sus ojos fijos, y mi falda también cayó al suelo, terminé de desnudarme sin dejar

> de mirarle, y él me miraba, pero no se movía, me miraba, pero seguía apostado frente al balcón, como un muñeco, como una estatua, como un cadáver. [...] contemplé un balcón vacío, abandonado [...]. Él cruzaba la calle con la suya más alta, los hombros por fin erguidos. (Grandes, *ib*.: 159-160).

RELATOS DE "*CABEZA*"

Como se ha podido comprobar antes, el tiempo, enemigo y amigo de las mujeres presentadas a través de estos relatos, por un lado determina angustia, pena, como en la representación de Malena, protagonista de "Malena, una vida hervida"; por otro lado, junto a la experiencia, ayuda a las protagonistas a tomar decisiones importantes, como en el caso de Berta, protagonista de "La buena hija" criada por Piedad, una chica del pueblo que cuidaba de ella. Berta no se siente parte de la familia y distingue dentro del hogar doméstico a la madre, representada por doña Carmen, madre natural de Berta que representa la autoridad y la mamá representada por Piedad y definida "[...] una especie de hada doméstica con poderes suficientes para disolver la mitad de los problemas y hacer mucho más soportable la otra mitad. [...](Grandes, *ib*., 207-208). La separación entre Berta y Piedad se quedará como una herida que nunca se cierra dentro de Berta. A poco a poco se enterará de tener una vida infeliz, obligada a cuidar de su madre, enferma, que se convierte cada día más en una perfecta tirana. Es por este motivo que reflecciona sobre su vida afirmando que "[....] había perdido aquel día, tantos días, años enteros a su lado. [...]" (Grandes, *ib*.: 200). Berta es la única hija que a pesar de la falta de amor, por parte de su familia y de manera particular de su madre, renuncia a su vida y a su amor para cuidar de ella. Marcos, el chico del que ella está enamorada, es el único que a través de sus palabras anticipa el final del relato: "[....] y él fue el único que se dio cuenta de la verdad, el único que anticipó este final para ofrecerme a cambio un desenlace nuevo, una vida dulce, días fabricados con amor y matemáticas, y yo le quería, le quería tanto que sonreía sola al dormirme, cada noche, pero no tuve valor para marcharme con él [....]"(Grandes, *ib*.: 240).

Es en un momento de reflexión que Berta reconstruye todo:

> [...] Entonces, gracias a Arquímedes y a la formulación más aproximativa y grosera de su principio, esa gota que desborda el vaso del dicho popular, recordé un detalle que había permanecido enterrado en el último rincón del olvido más profundo durante todos los largos y estériles años de mi vida de mujer adulta, y me estremecí de nostalgia, y de desconcierto. – ¿Qué hago yo Aquí? – me pregunté a mí misma en voz baja mientras absorta en mi memoria y completamente sorda al estruendo

> que me reclamaba, ganaba muy despacio cada escalón - ¿qué hago yo aquí, si yo, hace treinta años, decidí cambiar de madre? [...]. (Grandes, *ib*.: 202)

Es sólo después de estas consideraciones que, como en una epifanía Joyciana, se da cuenta del papel que juega en su casa y decide marcharse:

> [...] y nungún propósito me parecía más duro que aprender a vivir el resto de mi vida sabiendo que había sacrificado tantos años para nada, [...]. Aquella mujer era la madre de todo ellos, que apenas se acordaban de llamar por teléfono los domingos, y yo la única que se comportaba como una buena hija, y sin embargo, y a pesar de todo, ella sólo sentía miedo, miedo a quedarse sola, miedo a ser traicionada, abandonada por su enfermera, por su doncella, por la hija tonta que había tenido la suerte de parir a destiempo, [...].(Grandes, *ib*.: 245- 246).

Como se ha evidenciado precedentemente no todas las protagonistas utilizan el cuerpo para actuar; los "relatos de *cabeza*" comprenden todos los relatos en el cual las mujeres utilizan la inteligencia y el diálogo para obtener lo que quieren. Un ejemplo se puede encontrar en el relato "Modelos de mujer"donde la inteligencia de Lola supera la belleza de Eva. En este relato se cuenta del viaje profesional de dos mujeres, Eva, actriz muy guapa pero incompetente y Lola, traductora inteligente, pero también gorda. Eva está descrita por Lola como "[...] una pura portada de número extra TodaBelleza [...] modelo de feminidad [...]"(Grandes, *ib*. : 165). Esta descripción choca completamente con la imagen de Lola: "[...] un metro setenta, [...] pero la última vez que pesé 54 kilos estaba a punto de cumplir quince años [...]. Soy lo que la gente suele llamar «una mujer grande», y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de páginas de moda[...] (Grandes, *ib*. : 168). A diferencia de las otras mujeres presentadas en los relatos de este libro Lola es la única que acepta su cuerpo e ironiza sobre sí misma. Para ella la inteligencia cuenta más que la apariencia. Lola pronto se entera y comprende cúal es la dinámica que regula su relación con Eva: "[...] Ella utilizaba su cuerpo como escudo frente a cualquier ofensa, y lo lanzaba al aire como una jabalina envenenenada cuando pretendía ser la ofensora. Yo dejé de luchar contra mis prejuicios acerca de las modelos, y me propuse no ceder nunca más a la compasión. [...]" (Grandes, *ib*. : 175). En el relato, pronto la inteligencia supera la belleza. Rushinikov, el productor de la película se entera de que la inteligencia de Lola es mucho más atractiva de la belleza de Eva. Lola, fascinada por el productor, empieza a recobrar confianza en su aspecto físico: la mirada del amado, otra vez, provoca un

cambio de la percepción del cuerpo por parte de la amada: "[...] el espejo me devolvió una imagen inesperada, estrictamente opuesta a la que había obtenido hasta entonces, porque por primera vez, desde nuestra llegada, Eva no tenía muy bien aspecto. Yo resplandecía. [...]" (Grandes, *ib*.: 188).

Otro ejemplo de mujer que actúa pensando, se enuentra en "Bárbara contra la muerte", en la cual la protagonista, muy joven de edad, después de haber hecho algunas pregunatas a su abuelo, encuentra una manera particular para solucionar y evitar un horrible anuncio o premonición que sale de la boca de una monja de clausura. Las ganas de vivir de la protagonista conseguirán, a modo de moraleja, que la vida se imponga a la muerte: con un gesto extremo coge uno de los gusanos masticándolo con decisión. Con este gesto ella quiere imponerse sobre la decadencia. También en este cuento la emoción se compara a la comida : "[...] La venganza sabía a mermelada de moras."(Grandes, *ib*.: 122).

A través de los relatos presentados, se ha podido observar como muchas de las acciones que cumplen las protagonistas consideradas al principio como extravagantes, se pueden parafrasear como un comienzo de enloquecimiento; el relato que más que otros, expresa como la locura puede apoderarse de una persona es "Amor de madre". En ello, se cuenta la loca historia de una madre alcohólica que retiene a su hija Marianne a su lado utilizando las drogas, y también a su yerno Klaus, a punta de pistola desconociendo los conceptos de libertad y escrúpulo. Ella no acepta la manera de vivir de su hija y busca, encontrádolo, refugio en el alcohol. Ella vee en el accidente de su hija un regalo de la Divina Providencia y empieza a drogarla al principio para que ella no pueda sufrir por los dolores de las heridas y después porque "[...] su carácter volvía a ser el de antaño, dócil y manso, dulce y sumiso [...] nunca dice nada, no se queja de nada, sólo sonríe [...]."(Grandes, *ib*.: 131) La protagonista obsesionada por su hija y por el futuro que pueda tener decide organizarle la vida a su antojo, considerando todo esto como un "derecho" (Grandes, *ib.* : 133). Es por este motivo que intenta justificarse afirmando "[...] ¿qué no haría una madre por su única hija?" (Grandes, *ib*.: 134).

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V., *L'analisi del racconto: le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri – Bompiani, 1982.

Bachtin, M., *Estetica del romanzo: teoria e storia del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1997.

Borneuf, R., Quellet Réal, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, collana Piccola Biblioteca Einaudi, 1976.

Genette, G., *Figure III: il discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.

Grandes,A., *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 1989.

Grandes,A., *Malena es un nombre de tango*, Barcelona, Tusquets, 1994.

Grandes, A., *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996.

# L'EGALITE FEMMES-HOMMES A TRAVERS LE BUDGET AU MAROC : OU COMMENT RENFORCER LES ACQUIS DE LA BSG ?

*Brahim Sabri*

*Université Abdelmalek Essaâdi, Tanger*

ABSTRACTS

Le réformisme consistant dans l'amélioration constante du statut de la femme marocaine qui tend désormais vers l'égalité et qui est tout entier consacré par les dispositions constitutionnelles, ne trouve pas toujours de répondant du coté de la société politique. Peu d'efforts au niveau de l'élaboration des politiques publiques, de leur mise en œuvre et de leur évaluation a été fourni. Certes, le Maroc a entrepris un certain nombre de démarches qui lui permettent d'intégrer la dimension genre dans ses politiques et particulièrement celle relative au budget ; cependant et malgré ces efforts, les problèmes et les déficits sociaux persistent et semblent particulièrement résulter de l'absence d'un projet intégré visant à consolider les acquis de la BSG. Il s'agira donc de mettre l'accent sur les réformes à entreprendre afin de combler les lacunes qui ne cessent d'entraver la concrétisation de ce chantier.

The reformism consisting of continuous improvement in the status of Moroccan women who tends towards equality and which is enshrined in the constitutional provisions, do not always answering to the political society. Little effeort in terms of public policy, their implementation and their assessment was provided. Certainly, the Morocco has undertaken a number of approaches that allow them to integrate gender into its policies, particularly those relating to budget. However, despite these efforts, problems and social deficits persist and seem particularly result from the absence of an integrated project aimed at consolidating the achievements of the GRB (gender budget) .

KEYWORDS

Budget-genre, politiques publiques, parlement, société civile

Budget-gender, public policy, parliament, civil society

INTRODUCTION

La constitution de 2011 réaffirme le choix irréversible du Maroc de construire un Etat de droit, démocratique et moderne, et son engagement à souscrire aux principes, droits et obligations prévus dans les chartes et conventions internationales relatives aux droits humains.

La constitution marocaine comporte plusieurs dispositions consacrées aux droits des femmes mettant ainsi l'accent sur la consécration de l'égalité entre les femmes et les hommes, et partant elle contribue à placer l'émancipation des femmes parmi les dispositions contenues dans la loi fondamentale du pays.

Afin de mettre en œuvre ces dispositions très avancées, le Maroc a procédé à la mise en place des mécanismes institutionnels visant à garantir l'effectivité des droits et des libertés désormais constitutionnalisés : Il s'agit, entre autres, de la budgétisation sensible au genre (BSG). Il s'agit là d'une approche qui est avant tout un outil de gestion qui doit permettre d'atteindre l'objectif gouvernemental d'égalité des femmes et des hommes, mais aussi d'assurer une gestion efficace qui respecte l'objectif de satisfaction du citoyen, mis en évidence dans les programmes de modernisation des services publics.

Intégrer une analyse en terme de genre et d'égalité dans les budgets, c'est aussi prendre en compte l'évolution des mentalités concernant la place des femmes et des hommes dans la société et reconnaître la valeur centrale de l'égalité des sexes dans un fonctionnement démocratiques. Les initiatives genre au Maroc ont répondu à la nécessité d'intégrer la dimension égalité femmes-hommes lors de la formulation, de l'exécution, du contrôle et de l'évaluation des politiques et des programmes publics notamment en tenant compte, lors de la programmation budgétaire, des besoins différenciés et spécifiques des femmes et des hommes et du souci d'assurer l'équité entre les sexes dans l'allocation des ressources.

Toutefois, la plupart des initiatives n'ont pas dépassé le stade de l'analyse, à l'évaluation de l'impact et l'incidence du budget sur les femmes et les hommes. De nombreux obstacles s'opposent encore à la mise en œuvre de ce type de budgétisation et à l'acceptation des analyses générées par ce type de processus. Donc, en dépit de l'ambition de l'administration de hisser le Maroc au rang plus élevé en matière de l'égalité femmes-hommes à travers le budget qui est conçu comme un instrument important, le climat favorable pour l'agenda de l'égalité entre les sexes et l'autonomisation des femmes n'est nullement irréversible. Des forces opposées avec des valeurs opposées s'affrontent. La lenteur des réformes présente également des défis. L'expérimentation en matière de BSG est encore fragile, alors que la logique centraliste et le cloisonnement continue et que l'absence d'espaces de coordination présente un véritable défi au niveau d'une seule structure, et l'est encore davantage au niveau de l'administration et entre acteurs institutionnels ; ce qui risque de poser problème pour la pérennisation et l'appropriation de l'expérience.

Dans quelle mesure les budgets des politiques et programmes sont examinés en vue de déterminer s'ils sont susceptibles de réduire ou d'augmenter les inégalités entre les sexes ? Il s'agit donc de jauger si les actions du gouvernement et de ses partenaires

nationaux sont en bonne voie d'atteindre les résultats définis au commun, et ce de manière coordonnée et complémentaire.

1- LES OUTILS D'ANALYSE GENRE DU BUDGET

L'analyse genre du budget peut être appréhendée d'abord à travers les recettes et les dépenses publiques dont l'impact pourrait différer selon le sexe, et ensuite à travers l'institutionnalisation de la gestion axée sur les résultats.

A/ ANALYSE DES RECETTES ET DES DEPENSES EN FONCTION DE L'EGALITE FEMMES HOMMES

Pour pouvoir mettre en évidence les disparités entre les genres, il est primordial de disposer de données ventilées par sexe pour analyser les recettes et les dépenses budgétaires en fonction de l'égalité femmes hommes.

Les budgets ont des impacts différents sur les femmes et les hommes notamment par l'intermédiaire des recettes publiques via la fiscalité directe ou indirecte et à travers le bénéfice des dépenses publiques.

A/ ANALYSE GENRE DES RECETTES : UNE ANALYSE PEU DEVELOPPEE

Bien que stratégique, l'analyse des ressources publiques selon l'optique genre reste, de par le monde, peu développée notamment en raison de la difficulté des systèmes d'information notamment fiscaux, à fournir de façon exhaustive des données relatives aux contribuables individualisées et ventilées par sexe pour l'ensemble des impôts et taxes.

Pourtant, l'analyse recettes par sexe est importante parce qu'on n'arrête les dépenses qu'après avoir répondu aux questions relatives à la taille du budget et aux sources de recettes (Parlement, budget et genre ; guide pratique à l'usage des parlementaires N 6 union interparlementaire 2004 ; p 74.)

L'analyse de l'impact fiscal ventilée par sexe sert à évaluer l'impact différent de la fiscalité sur les femmes et les hommes, ainsi que le niveau des revenus obtenu et rapporte aux besoins et aux exigences en termes de dépenses publiques (HELENA HOFBAUER BALMORI ; Gender and budgets : a practical tool to advance towards equity ; gender and development in brief ; N 12 ; 2002 ; p 22)

On analyse souvent les budgets pour déterminer comment l'affectation des ressources influe sur l'égalité femmes hommes. Les analystes devront chercher d'abord à dresser le bilan des disparités entre les femmes et les hommes dans un secteur (à l'aide de données ventilées par sexe) et examiner ensuite les mesures et les programmes qui

concernent ce secteur (Intégration des considérations d'égalité hommes femmes aux réformes de la gestion des finances publiques ; dossier d'actualité 6 ; OCDE octobre 2010 ; p 3).

En réalité en raison de l'absence de données fines et exhaustives, il est quasiment difficile d'examiner les impacts des impôts directs et indirects sur les revenus de la population adulte, ventilé selon le revenu du ménage, et de juger si la fiscalité est non-discriminatoire ou si elle contribue à réaliser l'égalité femmes hommes.

Cela dit et bien qu'il n'y ait pas d'indicateurs qui nous permettent de voir dans quelle mesure la fiscalité appréhende les femmes en tant que citoyenne autonomes, il est possible de dire que les femmes ne sont pas traitées comme des contribuables autonomes, mais comme dépendantes des hommes.

Généralement, et si l'on prend en considération l'impôt sur le revenu, les hommes acquittent davantage ce type d'impôt que les femmes parce qu'ils travaillent plus dans l'économie payée et occupent des postes mieux rémunérés (les femmes ne représentent que 26% de la population active ; Seule 10% d'entre elles dirigent ou possèdent une entreprise.

D'un autre coté, les hommes sont présumés chefs de famille et bénéficient de tous les avantages fiscaux (déductions et réductions pour personnes à charge) qui vont avec.

Les situations dans lesquelles l'homme serait à la charge de la femme ne permettent pas à cette dernière de bénéficier des mêmes réductions ou déductions fiscales. Le code général des impôts dans son article 74[1] relatif à la réduction d'impôt pour charge de famille, considère l'épouse du contribuable comme étant à sa charge, ce qui permet de fustiger le biais genre du code, dans la mesure ou il y a une reconnaissance explicite de la dépendance des femmes aux hommes, même lorsqu'elles sont financièrement autonomes, introduisant par voie de même une présomption réfutable voulant que l'homme soit considéré comme le principal pourvoyeur de revenus et de soutien de la famille

[1] (L'art 74 du CGI stipule : « I. Il est déduit du montant annuel de l'impôt en raison des charges de famille du contribuable, une somme de 360 dirhams par personne à charge au sens du 2 présent article. …..II. Sont à la charge du contribuable : A- Son épouse……………… »)

B/ ANALYSE GENRE DES DEPENSES PUBLIQUES : UN OUTIL MAL VALORISE

Cette analyse est considérée comme étant la première étape pratique lors de l'intégration d'une perspective de genre dans le processus budgétaire.

Savoir, par exemple, combien de femmes et d'hommes sont bénéficiaires de ces dépenses publiques est l'exercice premier dans la prise de conscience que les budgets nécessitent une approche prenant en compte le genre (SHEILA QUINN ; L'égalité dans les budgets : Pour une mise en œuvre pratique ; Direction générale des droits de l'Homme et des affaires juridiques ; conseil de l'Europe, 2009, p 30.)

Cette analyse débute par l'étude des principaux documents et données relatifs aux questions de l'égalité femmes hommes de manière à déterminer leurs causes et effets à court et long terme (Parlement, budget et genre. Guide pratique à l'usage des parlementaires N 6 Union interparlementaire 2004 ; p 69)

Ensuite, il s'agira d'examiner les documents relatifs aux politiques et programmes sectoriels pour voir s'ils satisfont à l'égalité entre femmes et hommes.

Enfin, il faudrait tenter de savoir si la volonté politique en matière de réduction des inégalités entre les sexes se manifeste aussi au niveau des affectations dans le budget.

En d'autres termes, dresser le bilan des disparités entre les femmes et les hommes dans un secteur à l'aide de données ventilées par sexe, s'avère être une priorité pour pouvoir déterminer comment l'affectation des ressources influe sur cette égalité. Ensuite, les mesures et les programmes qui concernent ce secteur. C'est seulement en étudiant l'application effective et les résultats obtenus qu'il serait possible d'évaluer si les politiques publiques répondent en fait aux inégalités observées (Intégration des considérations d'égalités hommes femmes aux réformes de la gestion des finances publiques ; dossier d'actualité 6, OCDE octobre 2010 ; p 3)

Il faut reconnaître que le constat actuel laisse entendre qu'il est presque impossible d'identifier de quelles façons, les politiques ainsi que les ressources y afférentes sont susceptibles de réduire ou d'accroître les inégalités entre les sexes. Il serait donc intéressant que chaque département ministériel dispose d'un point focal genre, lui permettant de contribuer, de manière efficace, au rapport genre du budget.

On laisse entendre aussi qu'il est peu probable, vue sa difficulté, de procéder de la manière la plus efficace à l'analyse genre de l'incidence des dépenses publiques ventilée par sexe dans chaque département ministériel. Il serait donc judicieux de faire

une estimation des coûts unitaires d'un service donné, et de mesurer le degré d'utilisation de cette prestation par les différents groupes de population[2]

Cela étant, l'acceptation des effets du budget sur les femmes et les hommes exige de changer les modes de financement habituels de manière à corriger les inégalités de façon permanente et de répondre de manière plus ciblée aux besoins auxquels la ligne de dépense est destinée.

B/ LE PASSAGE D'UNE LOGIQUE DE MOYENS A UNE LOGIQUE DE RESULTAT

L'intégration de l'égalité femme homme est appréhendée à travers l'institutionnalisation de la gestion axée sur les résultats.

En effet, le budget de moyen a atteint un seuil de complexité et d'incohérence qui se manifeste à travers la responsabilisation limitée des gestionnaires, la rigidité des allocations budgétaire et l'absence de suivi à tel point que les dépenses programmées n'impactent plus sur le bien-être des citoyens. De ce fait, le budget de moyens s'éloigne du rôle et des fonctions fondamentalement assignés au budget (Intégration de la dimension genre dans la planification et l'élaboration du budget, Manuel UNIFEM 2006, p 104)

L'approche par les moyens qui, jusqu'à présent prévalait dans la gestion des deniers publics, est désormais remplacée par une approche par les résultats axée sur le souci de la performance, laquelle devra permettre une meilleure prise en considération de l'approche genre (Rapport du coordonnateur résident 2012 Morocco UNDG)

L'intégration du genre est un moyen d'optimiser les résultats d'un programme de développement ou de coopération.

Pour satisfaire au mieux les revendications des populations, il serait judicieux de mieux cibler les besoins spécifiques et de tenir compte des inégalités ancrées socialement et culturellement dans un domaine d'intervention, pour apporter des solutions et/ou une aide pertinentes et efficaces ( DILEK ELVEREN « Les budgets publics : élément essentiel d'une véritable égalité entre les femmes et les hommes » ; Conférence de haut niveau ; conseil de l'Europe ; Athènes 5 MAI 2009 ; p 2)

L'effort fourni jusqu'à présent bute sur l'essoufflement de la réforme budgétaire qui s'articule sur trois axes : D'abord la globalisation des crédits qui n'a pas pu accorder aux gestionnaires budgétaires une marge de manœuvre suffisante en matière de

---

[2] Dans le cas du Maroc, l'étude consacrée à l'incidence des dépenses publiques sur les femmes et les hommes n'a pas encore été généralisée.

dépenses leur permettant d'effectuer les allocations, réallocations et arbitrage, en tenant compte d'un lien entre crédits alloués et résultats attendus.

Ensuite, la contractualisation entre l'Etat et ses services extérieurs qui semble se heurter à des obstacles institutionnels et organisationnels de la déconcentration budgétaire.

Enfin, le partenariat entre Etat et associations non gouvernementales qui n'a pas été consolidé et pérennisé pour faire l'objet d'opérations étendues (LARBI JAIDI, « Le budget face à l'équité homme femme », in la vie éco du 1-11-2012)

Les traits globaux du modèle budgétaire qui gagne aujourd'hui l'adhésion des différents systèmes budgétaires comparés, consistent notamment à inciter les gestionnaires à définir les résultats escomptés avec une approche systémique, et leur permettre un système de gestion des moyens moins contraignant mais plus responsabilisant sur la performance réalisée (HASSAN EL ARAFI, gestion des finances de l'Etat, éd REJJES 2006, p 173).

Donc au niveau de l'esquisse de recettes et des charges, la mise en place d'une gestion publique orientée vers les résultats et la prise en compte de l'équité selon le genre doivent être une partie intégrante de la démarche pour définir les priorités politiques et la répartition intersectorielle des enveloppes, eu égard aux contraintes budgétaires (Intégration de la dimension genre dans la planification et l'élaboration du budget, op cit, p97)

2- RENFORCEMENT DE L'ENGAGEMENT POLITIQUE DU GOUVERNEMENT

Le budget genre contribue à la concrétisation de la fonction de redistribution inhérente à la politique fiscale et budgétaire et à ce que les promesses des pouvoirs publics véhiculées par le terme « égalité des genres » ne s'encroûtent pas au stade du discours (« Le gender mainstreaming :un nouveau défi pour le gouvernement fédéral et ses administrations » ; actes du cycle de séminaires ; vrije universiteit ; Brussel ; p 82).

En effet, entre une politique nationale systématique et globale d'égalité, et une réalisation effective satisfaisante, il y a toute la différence entre un souhait et la réalité d'une volonté politique.

Ceci s'explique par le fait que les actions sont, le plus souvent, fragmentées, disparates, et la volonté politique qui s'exprime de manière individuelle plutôt que la volonté commune d'un exécutif (GRATIA PUNGU ; une politique de genre trop frileuse ; in politique : revue de débats N 45).

Donc, que faire pour que l'égalité des genres, proclamée comme priorité par nombre de gouvernement et de coopérations pour le développement, se traduise en chiffres et en actes ? Comment sortir la question de l'égalité du cercle des initiés pour en faire un objectif réellement partagé ?

Ces questions pointent la nécessité, pour les défenseurs de l'égalité, d'investir de nouveaux lieux de décisions et de pouvoir, et d'acquérir de nouveaux savoirs (DILEK ELVEREN ; op cit ; p 2).

L'engagement politique actif en faveur de l'égalité entre les femmes et les hommes doit se manifester d'abord à travers la reconnaissance de l'intégration d'une perspective genre dans le processus budgétaire en tant que stratégie importante pour réaliser l'égalité entre les femmes et les hommes. Cette volonté implique ensuite des actions de sensibilisation dans des lieux de discussion politique adaptés comme le parlement ou encore les associations (L'intégration d'une perspective genre dans le processus budgétaire, direction générale des droits de l'Homme. Strasbourg 2005 ; p 13).

A/ L'INTEGRATION D'UNE PERSPECTIVE GENRE DANS LE PROCESSUS BUDGETAIRE : UNE INITIATIVE MITIGEE

L'intégration d'une perspective de genre dans le processus budgétaire ne prend pas uniquement en compte le contenu des budgets, mais également les processus inhérents à l'élaboration de ces derniers. Elle concerne la façon dont sont prises les décisions budgétaires, les principes servant de base au budget ainsi que les personnes qui prennent les décisions (L'égalité dans les budgets : pour une mise en œuvre pratique. Manuel du conseil de l'Europe 2009 ; p 27) . Malheureusement, ni le parlement ni les ONG ne sont associés à cette œuvre.

A/ LE PARLEMENT ET SON INCAPACITE A REGULER LE BUDGET

Au Maroc, comme dans différents pays, c'est le ministre des finances qui coordonne le processus budgétaire et fixe le plafond global ainsi que le plafond au niveau des secteurs[3]

Le budget consolidé par le gouvernement et plus particulièrement par le ministre des finances est soumis à l'approbation du parlement bien que l'étendue des pouvoirs du parlement et sa capacité à exercer ce pouvoir soient douteuses.

[3] Si on pense de prime abord au Ministère des finances, pour son rôle dans la planification budgétaire, en réalité tous les ministères sont impliqués car la problématique genre est transversale.

Le parlement se trouve dans l'incapacité de participer efficacement au processus budgétaire notamment à cause de l'arsenal juridique qui n'est pas toujours en faveur d'une participation effective du parlement.

En effet, les limites financières au droit d'amendement des parlementaires sur tous les textes qu'ils expriment sont un aspect de l'initiative parlementaire trop méconnu et de nouveau laissé dans l'ombre.

Les dispositions de l'article 77 de la constitution[4] ont pour objectif d'éviter que les parlementaires ne dépensent de façon inconsidérée, les deniers publics. Les constituants, soucieux de rationaliser la discussion budgétaire, ont souhaité prévenir, par cet article, les tendances dépensières du parlement ; or c'est en réalité le droit d'amendement garanti par la constitution dans son article 83[5] que l'on a restreint (B. SABRI,L'article 51 de la constitution de 1996 et la nécessité de réguler le droit d'amendement des parlementaires, in Revue marocaine de finances publiques N 2 ; 2012 p 160). Ceci se justifie par l'impossibilité pour les parlementaires d'envisager un redéploiement de crédit ou de modifier une affectation de recettes à une dépense.

Ces contraintes expliquent la très faible mobilité possible des crédits au niveau du vote de la loi de finances initiale, et partant, le parlement dispose de prérogatives très réduites. Il apparaît donc très pertinent de s'interroger sur le point de savoir si ces prérogatives réduites sont adaptées à l'époque de l'égalité femmes hommes.

Il s'ensuit que l'offre de consultation et de participation avec les acteurs en matière de genre, pouvant donner des idées sur ce qui est possible, et des indications utiles pour plaider en faveur de la mise en place d'un budget genre efficace s'avère inexistants.

Deux tendances peuvent être prévues : Une abrogation pure et simple de l'irrecevabilité, dans la mesure où cette initiative pourrait d'abord aller au bout de la logique du rééquilibrage institutionnel, ensuite elle mettrait un terme aux effets pervers de l'article 77 de la constitution ; et enfin elle responsabiliserait les membres du parlement dans ce domaine. La deuxième option consiste à maintenir l'irrecevabilité avec la nécessité d'un changement de pratique dans la mesure où il faudrait appeler à un

---

[4] « ……………Le gouvernement peut opposer, de manière motivée, l'irrecevabilité à toute proposition ou amendement formulés par les membres du parlement lorsque leur adoption aurait pour conséquence, par rapport à la loi de finances, soit une diminution des ressources publiques, soit la création ou l'aggravation d'une charge publique. » ART 77 de la constitution 2011

[5] « Les membres de chaque chambre du parlement et le gouvernement ont le droit d'amendement…. »

contrôle effectif et systématique au moment du dépôt de l'amendement (Brahim SABRI « L'art 51 de la constitution et la nécessité…… »op cit pp 167-169).

B/ LA SOCIETE CIVILE : UNE INTERVENTION TARDIVE DANS LE PROCESSUS BUDGETAIRE

Si des concertations sur le budget avec les différents acteurs existent, notamment avec la société civile ; elles se déroulent, hélas, à un stade tardif où il est peu probable d'initier des changements significatifs (Rapport sur la situation d'ensemble des dix pays ; intégration de la budgétisation sensible au genre dans l'agenda de l'efficacité de l'aide ; p 42 in www.finances.gov.ma/genre/pdf).

Il s'avère donc nécessaire d'associer les organisations féministes ainsi que les ONG de façon générale aux différentes phases du cycle budgétaire, ou tout simplement inclure des groupes de la société civile dans les groupes de travail du secteur qui effectuent un travail préalable sur les budgets. De tels groupes devraient aussi théoriquement fournir l'occasion aux acteurs de genre au sein du gouvernement d'influer sur les plans et les budgets.

Il va sans dire que les représentants de la société civile pourraient jouer des rôles multiples en matière d'intégration d'une perspective de genre dans le processus budgétaire. Ils peuvent intervenir en tant qu'experts, responsables de l'action de sensibilisation, observateurs, praticiens ou encore partenaires ; bref, ils peuvent disposer de l'expérience et la compréhension des questions relatives à l'égalité entre les femmes et les hommes, condition préalable à l'intégration d'une perspective de genre dans le processus budgétaire[6]

Il est en effet essentiel de comprendre comment naissent ces inégalités pour lutter contre leurs diverses manifestations. Il est indispensable aussi de comprendre comment se construisent les différences entre les femmes et les hommes et leurs relations, comment elles sont perpétuées dans la société et les institutions et l'action des pouvoirs publics (L'égalité dans les budgets : pour une mise en œuvre pratique ; manuel du conseil de l'Europe, 2009 ; p 16).

Pour pouvoir répondre à toutes ces questions, encore faut-il développer les compétences dans le domaine de l'égalité entre les femmes et les hommes.

B/ DEVELOPPEMENT DES COMPETENCES

---

[6] A noter que nombre d'organisations de la société civile se sont insurgés contre la ministre de la solidarité, de la femme, de la famille et du développement social, Bassima Hakkaoui lui reprochant sa propension à ne pas les impliquer dans la préparation du projet de décret sur la création d'un comité ministériel du plan gouvernemental de l'égalité « IKRAM » dans la perspective de la parité (2012-2016)

Le renforcement de l'expertise dans le domaine de l'égalité entre les femmes et les hommes est un chantier qui devrait constituer une partie intégrante de l'élaboration des politiques et de la planification des programmes. D'ailleurs, la création récente d'un centre d'excellence[7], fruit d'une décennie d'expérimentation de la programmation budgétaire sensible au genre, a entre autres prérogatives, le renforcement de la BSG à travers des formations et des séminaires sur les enjeux d'une telle démarche

La question qui se pose alors est de savoir si le parlement et la société civile, en tant qu'institutions, ont réussi à capitaliser le savoir cumulé résultant de l'expérimentation graduelle sur dix ans de la budgétisation sensible au genre pour encourager et favoriser l'égalité des sexes.

Force est de constater en effet que cette expérimentation graduelle a permis de générer des connaissances et des instruments au service de l'exercice d'évaluation des politiques publiques au regard du genre. Toutefois, le parlement et la société civile et faute de compétence requise, n'ont pas réussi l'excellence de l'approfondissement et la rénovation conceptuelle, moyennant le développement de démarches analytiques rénovées.

A/ LA NECESSITE DE REVALORISER LE ROLE DU PARLEMENT

Il s'agit de renforcer les capacités du parlement à devenir une institution plus sensible au genre, notamment en renforçant les capacités des commissions et des groupes parlementaires en matière d'égalité des sexes par le biais d'une assistance technique et d'actions de formation (Enquête sur les parlements sensibles au genre ; union interparlementaire 2011 ; pp 4).

Les parlementaires doivent être capables d'effectuer une analyse indépendante du budget s'ils veulent participer réellement au processus. Le parlement a besoin d'une capacité analytique pour pouvoir faire les bons choix budgétaires. Des changements informés au budget doivent se fonder sur un contrôle détaillé qui, lui-même, suppose une analyse détaillée. Il faut donc que le parlement dispose d'une information et d'une analyse indépendantes du budget, de préférence effectuées par ses propres services. Ce travail peut-être complété par des analyses effectuées par des groupes de réflexion indépendants, des économistes et des chercheurs du secteur privé (Parlement, budget et genre ; Guide pratique à l'usage des parlementaires. Union interparlementaire N 6 ; 2004, pp 85-86).

---

[7] Création annoncée par N. Barraka ministre des finances lors de la conférence internationale de haut niveau sur la BSG, organisée les 9-10 novembre 2012 à Marrakech.

L'intégration de la dimension de genre dans les travaux législatifs du parlement requiert des connaissances et une certaine expertise dans la mesure où certains parlementaires ont des connaissances moins approfondies et une conscience moins claire de la dimension de genre et de sa relation aux travaux de l'assemblée (Enquête sur les parlements sensibles au genre ; op cit; p 12). Quelle motivation pousserait donc un-e parlementaire à voter en faveur d'un budget sensible au genre si cette personne ignore les tenants et les aboutissants de l'approche genre ?

C'est une fois dotés d'une bonne base conceptuelle en genre et en budget que les parlementaires pourront croiser leurs connaissances afin de dégager des synergies innovantes et porteuses pour une prise en compte du genre dans le budget.

B/ LA SOCIETE CIVILE : UNE COMPETENCE EN GENRE A RENFORCER

La prise en compte de la sexospécificité est aussi fortement portée par la société civile, notamment les associations féministes et féminines. Ces organisations non gouvernementales sont d'importantes sources d'information sur la situation réelle des femmes. Ce qui justifie la création d'un Ministère chargé des relations avec le parlement et la société civile dans la perspective de favoriser la démocratie participative en veillant à associer les citoyens et les différents acteurs sociaux à l'élaboration, la mise en œuvre et l'évaluation des politiques publiques (Plan cadre des Nations Unies d'appui au développement 2012-2016 ; Rapport 2012 Nations Unies Maroc ; Revue annuelle 2012 ; p24).

Il faut rappeler aussi que parmi les actions programmées par les agences ONU envers l'atteinte des objectifs du plan d'action de l'UNDAF[8], figure le renforcement des capacités des organisations de la société civile dans le cadre des programmes TAKWIA[9]. Il est vrai aussi qu'une coalition d'ONG, dotée d'une charte et d'un mode de fonctionnement, a été mise en place pour renforcer les capacités de la société civile en matière de BSG. Dans ce cadre, le ministère des finances avait assuré une partie des formations de la coalition et cette dernière avait entamé son plaidoyer en direction du parlement, notamment à travers la tenue d'un séminaire national le 7 et 8 novembre 2009 intitulé : « La loi de finances 2010 : Quelle place pour la BSG ? » (Programme multisectoriel de lutte contre les violences fondées sur le genre par l'autonomisation des femmes et des filles au Maroc ; Rapport de suivi du programme conjoint ; 2009).

---

[8] Plan Cadre des Nations Unies pour l'Aide au Développement.

[9] Ce programme répond aux grands déficits en matière de développement humain, social et économique du Maroc. Pour plus de détails voir Plan cadre des Nations unies d'appui…. Pp 25.

Mais si ces organisations disposent de l'autonomie de mener des actions isolées plus ciblées et plus efficaces que celles du gouvernement, leur capacité et expertise en matière d'impact des budgets ne sont pas reconnues. On constate en effet un grand déficit de la formation en budgétisation sensible au genre dans le monde associatif. Aussi, il est indispensable d'innover en créant des synergies pour un meilleur plaidoyer (Barbara Ky, Genre et macroéconomie : repérage des enjeux, initiatives et acteurs dans les pays francophones ;LAM/IEP Bordeaux ; janvier 2012. pp 36-37). Une attention particulière doit être portée à l'élaboration d'une méthode pouvant faciliter le plaidoyer en faveur de politiques qui répondent aux difficultés que rencontrent les femmes, et ce afin de développer des capacités dans l'utilisation des outils d'analyse de genre dans les programmes en rapport avec l'égalité des genres et les droits des femmes, il aidera également la société civile à soutenir les initiatives de budgétisation sensible au genre partout où elles existent (Pratique de la budgétisation sensible au genre ; manuel de formation élaboré par l'UNFP (fonds des nations unies pour la population) et l'UNIFEM (united nations development fund for women). 2006 ; p 4).

Très peu de gouvernements font une valorisation complète des politiques planifiées. De ce fait, la société civile peut s'engager dans l'évaluation de services/politiques importants pour l'égalité des genres, notamment en comparant les coûts par rapport aux allocations budgétaires ; en défendant de meilleurs budgets et des budgets plus importants (Pratique de la budgétisation sensible au genre, Un manuel de formation ; op cit ; p 36).

Le développement des compétences de la société civile permet de s'engager efficacement dans l'intégration de la perspective de genre dans les processus de planification et de budgétisation au niveau du pays ce qui leur permettra par ailleurs, de soutenir la demande croissante émanant des partenaires nationaux, pour le renforcement de leurs capacités en matière de BSG.

CONCLUSION

Les adeptes de l'égalité entre femmes et hommes utilisent la budgétisation sensible au genre pour réclamer l'équité dans l'affectation des ressources et promouvoir les droits des femmes, demandant au gouvernement de garantir les ressources nécessaires à la souscription aux engagements internationaux découlant de conventions relatives aux droits de l'homme tels que la convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes (CEDAW). Gouvernement, parlement et

organisations de la société civile sont tenus de s’impliquer davantage dans le chantier de la budgétisation sensible au genre.

# MUJERES PROTAGONISTAS DE LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE DEL *NEW DEAL*[1]

*Antonia Sagredo Santos*

*UNED*

ABSTRACTS

En la década de 1930, las mujeres se van integrando en la vida pública estadounidense, saliendo de los estrictos límites del espacio privado en el que permanecían hasta esos años y un buen número de ellas pasaría a desempeñar puestos de gran responsabilidad. La incorporación de la mujer a las diferentes esferas del poder político durante el *New Deal* es propiciada por la necesidad que tiene el sistema estadounidense de buscar respuestas innovadoras, integrando a todos los grupos de ciudadanos, que hasta entonces habían estado marginados, y uno de ellos era el de las mujeres, que representaba a la mitad de la sociedad norteamericana. El factor clave es la elección del candidato demócrata, Franklin D. Roosevelt como presidente de Estados Unidos y la llegada con él a la Casa Blanca, de Eleanor Roosevelt como Primera Dama. Ella da un empuje decisivo a la incorporación de la mujer a puestos en el gobierno y en la administración durante el *New Deal*.

In the 1930s, women are integrated in American public life, out of the strict confines of private space in which they remained until those years and a good number of them would assume positions of great responsibility. The incorporation of women at different levels of political power during the New Deal is prompted by the need for the U.S. system to seek innovative solutions, integrating all citizens groups, which had hitherto been marginalized, and one of them was that of women, representing half of American society. The key is the choosing of the Democratic candidate, Franklin D. Roosevelt as president of the United States and the arrival with him to the White House of Eleanor Roosevelt as the First Lady. She gave a decisive impulse to the incorporation of women to positions in government and administration during the New Deal.

KEYWORDS

Mujeres, *New Deal,* Partido Demócrata, Estados Unidos

Women, New Deal, Democratic Party, United States

## 1. INTRODUCCIÓN

El *New Deal* es un conjunto de leyes que promueve el presidente demócrata Franklin Delano Roosevelt en 1933 con el objetivo prioritario de sacar a Estados Unidos de la crisis en la que se encontraba inmerso. Éste es un período en el que se incorporan a la vida pública diversos grupos de población que habían estado apartados hasta entonces. Uno de ellos era el de las mujeres, que en la década de 1930 abandonan los

[1] Este artículo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación HAR2009-13284 del Plan Nacional I+D+i del Ministerio de Educación e Innovación.

estrictos límites del espacio privado a los que se circunscribían sus actividades y en el que habían permanecido hasta esos años la gran mayoría de ellas. Durante los doce años que el Presidente demócrata Franklin Delano Roosevelt estuvo al frente del poder ejecutivo (1933-1945), un elevado número de mujeres van a ser designadas para desempeñar puestos de gran responsabilidad, tanto en el gobierno federal, como en el estatal y local. Así vemos como en 1933, en un gesto sin precedentes dentro de la política estadounidense, Roosevelt incorpora por primera vez a una mujer a un Gabinete, nombrando a Frances Perkins, *Secretary of Labor*, quien permanece en el cargo durante los cuatro mandatos en los que ocupó la Casa Blanca. Este nombramiento es acogido con gran entusiasmo por todas las mujeres pero especialmente por la propia Primera Dama, Eleanor Roosevelt, como ella misma deja constancia en sus escritos[2].

Asimismo, se nombra a un elevado número de mujeres para ocupar puestos de gran relevancia dentro de la política estadounidense, desempeñando tareas de máxima responsabilidad en la administración demócrata. Algunas son enviadas como embajadoras a diferentes países, otras dirigen organismos federales creados para desarrollar algunas de las reformas legislativas promovidas por el *New Deal* de Roosevelt. Igualmente, ocuparon cargos como consejeras del Presidente y un grupo muy significativo de mujeres se integra en los programas de ayuda y recuperación que se promueven durante esos años.

La incorporación de la mujer a las diferentes esferas del poder político durante el *New Deal* es propiciada por varios factores. Uno de los más importantes, es la necesidad que tiene el sistema político estadounidense de buscar nuevas alternativas para poder hacer frente a la depresión en la que estaba sumida toda la sociedad norteamericana[3]. Así al asumir la presidencia, el 4 de marzo de 1933, Franklin D. Roosevelt, y al llegar con él Eleanor Roosevelt como Primera Dama, se va a dar un empuje decisivo a la incorporación de la mujer a cargos políticos y gubernamentales. Eleanor concedía a las mujeres un espacio propio en sus conferencias de prensa, les ofrecía la Casa Blanca para celebrar sus reuniones, y lo más importante, les facilitaba el acceso al Presidente, como escribe Eleanor en sus memorias (Roosevelt, 1992: 132).

---

[2] "I was delighted when he [President Roosevelt] named her and glad that he felt a woman should be recognized". Roosevelt, 1992: 132. En la política estadounidense a los miembros que forman parte del Gabinete de Gobierno se les denomina *Secretary*. El cargo que ocupó la Sra. Perkins equivale al de Ministra de Trabajo en nuestro contexto político.

[3] Esta depresión demuestra que en la sociedad existe una clara interdependencia entre todos los ciudadanos de ambos sexos, como manifiesta Eleanor Roosevelt: "If the Depression had taught one thing it was the lesson of interdependence... one part of the country or group of the country cannot prosper while the others go down hill". Citado en Lash, 1971, p. 382.

Por su parte, Franklin D. Roosevelt ve necesario recompensar a las mujeres por el protagonismo que están teniendo en el afianzamiento del partido demócrata durante la década de 1930. Sin embargo, a pesar de ser un decidido defensor de la incorporación de la mujer a la política estadounidense, en el equipo de asesores de su campaña electoral, conocido como *Brain Trust,* no había ninguna figura femenina[4].

La característica más destacada de la participación de las mujeres durante el *New Deal* es la existencia de una red de contactos profesionales y personales que unían a todas las que ocupaban cargos de responsabilidad dentro de la administración demócrata. Sus líderes indiscutibles fueron: Eleanor Roosevelt, Frances Perkins y Molly Dewson y su influencia se dejaría sentir, sobre todo, en dos grandes áreas: la política del Partido Demócrata y la legislación sobre ayudas sociales. En política, Molly Dewson funda la *Women's Division* convirtiéndose en un sector vital dentro del *Democratic National Committee*. En el campo de las mejoras sociales, las mujeres juegan un papel decisivo en el desarrollo de la *National Recovery Administration (NRA)*, la *Social Security Act,* la *Fair Labor Standards Act*, y la política de ayuda de la *Works Progress Administration (WPA)*.

2. MUJERES EN EL *NEW DEAL*

Durante los años del *New Deal* se desarrolló una red de cooperación entre las mujeres que desempeñaron puestos de responsabilidad política. Se basaba en la amistad y la mutua confianza que existía entre ellas y su principal objetivo era incorporar progresivamente a un mayor número de mujeres a los diferentes órganos de decisión de la administración demócrata. Las raíces de la misma se basaban en una generación de mujeres que había vivido unas experiencias semejantes durante la campaña sufragista, los movimientos reformistas de la etapa progresista y en las actividades políticas y de reformas sociales de los años 20. Así, en la década de 1930, se afianzan y desarrollan estos lazos gracias al ambiente "experimental" que se vivía en esos momentos debido al elevado número de reformas promovidas por el presidente Franklin Delano Roosevelt, especialmente durante los cien primeros días de su primera legislatura, 1933-1936.

El *New Deal,* aunque no representa una completa reestructuración del sistema estadounidense, si que fue un período de importante cambio social y económico. El

[4] Este grupo de asesores conoció como *Brain Trust* es el principal responsable de la elaboración de los discursos del presidente Roosevelt durante toda su campaña electoral. Flynn, 1947, p. 118, quien trabajaba con James A. Farley en la campaña presidencial demócrata de 1932, escribe sobre ellos: "His so-called "brain trust" had been organized in March, and with their assistance he had planned his whole strategy as far as speeches were concerned. Many of them were already written. About the only decision he had left to make was where certain types of speeches were to be delivered."

ambiente reformista y experimental que se respiraba en estos años estimula y facilita la promoción y progreso de las mujeres, especialmente de aquellas que estaban interesadas en desarrollar una carrera profesional en la esfera pública. En Washington, como capital de la nación, se encontraban los principales órganos de poder y hasta allí vinieron para instalarse un nutrido grupo de mujeres que alcanzaron posiciones de gran importancia en los diferentes organismos creados para desarrollar y poner en práctica la legislación reformista del *New Deal* Rooseveltiano.

Este grupo de mujeres tenía muchas características en común. Todas habían realizado sus actividades mostrando una actitud favorable hacia el feminismo, las reformas sociales y el papel que desempeñaba el gobierno en la sociedad. Muchas se conocían personalmente por haber trabajado juntas durante el período Progresista en la primera década del siglo XX y tenían una actitud parecida sobre las reformas sociales y con respecto al papel que la mujer debía ocupar en la política y en el gobierno. Este es el prototipo de mujer que llega a Washington para trabajar en instituciones u organismos oficiales que van a poner en marcha a nivel federal algunas de las reformas que han estado apoyando y desarrollando durante los pasados treinta años en diferentes ciudades y estados de la nación. La relación que se ha ido estableciendo entre todas ellas, tanto personal como profesional, es en la que se basa esa extensa red que va a tener una gran influencia en la política reformista del *New Deal.*

En todas ellas existía una conciencia de la necesidad de continuar con las reformas sociales en este período de crisis que vivía el país. Además compartían un ideal que las unía en el plano personal y profesional por lazos de amistad y hermandad. A continuación se presenta unas líneas que Frances Perkins escribía a Molly Dewson en 1953 y que es una clara muestra de esta sintonía: "todas aquellas que trabajamos para desarrollar el *New Deal* nos mantenemos unidas por lazos espirituales que nadie más puede entender"[5]. Estos lazos se mantuvieron durante el resto de sus vidas.

Hubo dos organizaciones que ayudaron a concienciar a estas mujeres sobre la necesidad de trabajar de forma conjunta y organizada para conseguir impulsar unas reformas sociales: la *Women's Trade Union League (WTUL)* y la *National Consumers' League (NCL).* La *WTUL* fue fundada en 1903 con el fin de mejorar las condiciones de las mujeres trabajadoras y animarlas a que se afiliaran en los distintos sindicatos de la

---

[5] Carta de Frances Perkins a Molly Dewson. 6 de mayo de 1953. Molly Dewson Papers. *Arthur & Elizabeth Schlesinger Library on the History of Women in America.* Radcliffe College. Cambridge University, Massachussetts. USA.

*American Federation of Labor.* La *WTUL* era la única organización que impulsaba la sindicación de las mujeres trabajadoras en las primeras décadas del siglo XX. Asimismo, presionaba para conseguir que se aprobara una legislación que protegiera a la mujer trabajadora. También trabaja de promocionar su nivel educativo, impartiendo clases nocturnas en el local de la *WTUL* situado en Lexington Avenue de Nueva York.

Una de las acciones más conocidas del *WTUL* fue el apoyo que brindó a las mujeres que trabajaban como camiseras de la industria de la confección de Nueva York, durante la huelga que mantuvieron en 1909-1910. La *WTUL* les facilitó ayuda para organizar los piquetes, recaudar fondos y reclutar trabajadoras para incrementar el número de sus miembros. Sin embargo, a partir de 1913 se produce un cambio gradual en la filosofía del *WTUL,* pasando a centrarse en proponer una legislación protectora y un mayor nivel de formación para las mujeres, dejando la organización sindical en un segundo plano.

Otra organización que ayudó a formar la conciencia de grupo a estas mujeres durante la década de 1920 fue la *National Consumers' League (NCL).* Fue fundada en 1899 y estaba influenciada profundamente por la reformista Florence Kelly, quien fue su Secretaria general desde 1899 hasta 1932[6]. El eslogan de la *NCL* era "investigar, agitar y legislar". Su filosofía se centraba en formar a los ciudadanos para que reconocieran cuáles eran las "enfermedades sociales" y así tratarían de "curarlas". Una de las primeras actividades que promovió la *NCL* fue la publicación de una "lista blanca" que incluía los establecimientos que reunían el mínimo nivel higiénico exigido y tenían precios justos. Asimismo, ayudaron a Louis Brandeis a preparar un informe para tratar de limitar las horas de trabajo de las mujeres y presionó para que se creara el *Childrens Bureau* en 1912. Sin embargo, una de las tareas más importante de la organización fue la formación y promoción de las mujeres. Muchas de sus alumnas desempeñaron puestos en la administración en las décadas de 1920 y 1930, manteniendo su relación con la organización durante toda su carrera profesional, como fue el caso de Frances Perkins[7]. En 1939 Perkins reconocía que cuando la nombran

---

[6] Florence Kelly se graduó en Cornell en 1882 y continuó sus estudios en la Universidad de Zurich. En 1891 se convirtió en residente de la Hull House y fue contratada como investigadora del *Illinois Bureau of Labor Statistics*. En 1899, deja Chicago y la Hull House y pasó a convertirse en la *National Secretary of the National Consumers' League, (NCL).* Trabajó en el *NCL* hasta su muerte, en 1932.

[7] Para conocer con más detalle el *National Consumers' League*, véase el artículo de Josephine Goldmark, "Fifty Years, The National Consumers' League", *The Survey,* 85 (December 1949), pp. 674-676.

*Secretary of State*: “era la *Consumers' League* la que había sido nombrada, y que yo soy solamente el símbolo que estaba a mano, capaz y dispuesta a servir en ese momento”[8].

Esta red que se estableció entre un grupo de mujeres que trabajaban en actividades políticas en la administración demócrata de los años 30 llega a constituirse como una fuerza que amplía la influencia de las mujeres durante esos años, fijándose un objetivo prioritario que era trabajar para que la mujer se incorporara a todos los sectores de la sociedad, y especialmente en las tareas políticas. Ellas eran las que se encargaban de reclutar a mujeres preparadas para ocupar diferentes puestos relevantes dentro del gobierno, motivando y estimulando a otras mujeres para que se decidieran a entrar a formar parte del entramado político de la administración demócrata liderada por Roosevelt.

La mayoría de las mujeres que formaban esta red eran muy influyentes y desarrollaron sus carreras profesionales como reformadoras sociales más que como feministas, ya que la mayor parte de ellas trabajaron en la administración del gobierno federal introduciendo mejoras sociales que iban dirigidas a la sociedad en general. A menudo se referían a ellas mismas como seres humanos y no como mujeres, tratando de dar una dimensión más trascendental a las tareas que desempeñaban en favor de la sociedad, evitando limitarse a introducir mejoras que revirtieran solamente en su propio sexo.

Así, esta red se convirtió en un importante grupo de influencia en la política del *New Deal,* ya que algunas llegaron a desempeñar unos puestos en la esfera pública estadounidense sin precedentes hasta esos años. Molly Dewson afirma que: “las oportunidades dadas a las mujeres por Roosevelt en los años 30 cambiaron nuestro estatus” (Cit. en Ware, 1981:4). A través de esta red de mujeres se desarrolla una fuerte conciencia de grupo y adquieren un gran protagonismo del que quieren dejar constancia a través de su actividad profesional. Se puede ver en sus escritos como estas mujeres se sienten orgullosas de serlo y trabajan de forma conjunta para ofrecer a otras mujeres la oportunidad de incorporarse a la vida política que ellas han tenido.

Esta red estaba compuesta por veintiocho mujeres muy representativas, cuyos nombres, puestos y años durante los cuales los desempeñaron se recogen en la Figura 1.

---

[8] Conferencia de Frances Perkins titulada “The Living Spirit of Florence Kelley” en su cuarenta aniversario. Pronunciada en la cena de la *National Consumers' League.* 8 de diciembre de 1939. Frances Perkins. Reminiscences, Oral History Collection, *Columbia University*, I, 272.

Figura 1. MIEMBROS DE LA RED DE MUJERES DEL NEW DEAL

| **Nombre** | **Cargos desempeñados** | **Años** |
|---|---|---|
| Grace Abbott | Chief of the Children's Bureau. U.S. D. of Labor | 1921-1934 |
| Mary Anderson | Chief of the Women's Bureau. D. of Labor | 1920-1944 |
| Marion Glass Banister | Assistant Treasurer of the United States | 1933-1951 |
| Clara M. Beyer | Associate Director. Division of Labor Standards. U.S. D. of Labor | 1934-1957 |
| Emily Newell Blair | Consumers' Advisory Board. NRA | 1933-1934 |
| Jo Coffin | Assistant to the Public Printer. Government Printing Office | 1934-1941 |
| Mary W. Dewson | Director of Women Division, Democratic National Committee<br>Chairman of the Women's Division Advisory Committee<br>Member of the Social Security Board | 1932-1934<br>1934-1037<br>1937-1038 |
| Florence J. Harriman | U.S. Minister to Norway | 1937-1941 |
| Jane Hoey | Director of the Bureau of Public Assistance. Social Security Administration | 1936-1956 |
| Lucy S. Howorth | Member of the Board of Appeals. Veterans Administration | 1934-1950 |
| Mary LaDame | Associate Director of the U.S. Employment Service<br>Special Assistant to the Secretay of Labor | 1934-1938<br>1938-1045 |
| Katherine Lenroot | Chief of the Children's Bureau. U.S. D. of Labor | 1934-1949 |
| Dorothy McAlister | Director of Women Division, Democratic National Committee | 1936-1940 |
| Lucille F. McMillin | Civil Service Commissioner | 1933-1949 |
| Emma Guffey Miller | Democratic National Committee-woman. Pennsylvania | 1932-1970 |
| Mary T. Norton | Democratic Congresswoman. New Jersey | 1925-1950 |
| Caroline O'Day | Democratic Congresswoman-al-large. New York | 1935-1942 |

| | | |
|---|---|---|
| Ruth Bryan Owen | U.S. Minister in Denmark | 1933-1936 |
| Frances Perkins | Secretary of Labor | 1933-1945 |
| Josephine A. Roche | Assistant Secretary of the Treasure<br>Chairman of the Government Interdepartmental Health Committee | 1934-1937<br><br>1936-1940 |
| Eleanor Roosevelt | The First Lady | 1933-1945 |
| Nellie Tayloe Ross | Director of the of the U.S. Mint | 1933-1952 |
| Mary H. Rumsey | Chairman of the Consumers' Advisory Board NRA<br>Adviser on Consumer Affairs for the National Emergency Council | 1933-1934<br><br>1933-1934 |
| Rose Schneiderman | Labor Advisory Board. NRA | 1933-1934 |
| Hilda W. Smith | Director of the Workers' Service Program, FERA & Works Progress Administration, WPA | 1933-1943 |
| Sue Shelton White | Assistant Chairman of the Consumers' Advisory Board. NRA<br>Legal Staff of the Social Security Administration | 1934-1935<br>1935-1943 |
| Carolyn Wolfe | Director of the Women's Division, Democratic National Committee | 1934-1936 |
| Ellen S. Woodward | Director of the Women's Division, FERA<br>Director of the Women's & Professional Projects, WPA<br>Member of Social security Board | 1933-1936<br>1936-1938<br>1938-1940 |

Fuente: Ware, 1981, pp. 8-10.

Entre este grupo de mujeres existía la idea de pertenecer a una misma generación, ya que todas ellas habían nacido en la segunda mitad del siglo XIX, teniendo unas edades muy parecidas. Su media de edad en 1933, al inicio del *New Deal* estaba comprendida entre los 40 y 50 años. Asimismo, compartían un nivel de formación. El 70% de ellas habían asistido a diferentes *"colleges"*. Todas las que habían nacido después de 1985 fueron a la universidad. Hay que tener en cuenta que en 1890 solamente una de cada cinco mujeres estadounidenses llegaba a la universidad y tan solo 3.000 se graduaban, mientras que lo hacían 13.000 hombres. Posteriormente, en

los años comprendidos entre 1900 y 1910 la asistencia de mujeres a la universidad se triplicó (Ware, 1981: 22-23).

Aunque era una gran fuente de bagaje cultural haber estudiado en la universidad, alguna de los miembros más representativos del grupo no fueron nunca a ningún *"college"*. Tanto las hijas de familias de clase alta, como era el caso de Eleanor Roosevelt, como las de clase trabajadora, como Mary Anderson o Jo Coffin, generalmente no iban a la universidad en esa época.

Sin embargo, de este grupo de mujeres, de las nueve que consiguen su titulación, seis lo hacen en la universidad de Columbia entre 1910 y 1920. Jane Hoey, Lucy Somerville Howorth, Mary LaDame, Frances Perkins, Josephine Roche y Hilda W. Smith. Se especializaron en economía, sociología, ciencias políticas y trabajo social.

Otro de los grandes dilemas para las mujeres de esa generación era poder conciliar su carrera profesional con la vida familiar. En las primeras décadas del siglo XX, para este grupo de mujeres que deseaban desempeñar una profesión era difícil combinar el mundo laboral y el familiar, por lo que muchas decidieron no formar una familia, permaneciendo solteras. En 1915, solamente el 39% de las mujeres graduadas en los ocho mayores *"colleges"* para mujeres del país habían contraído matrimonio (Ware, 1981: 25). Un buen número de ellas vivían con sus hermanas, compañeras o amigas. Sin embargo, algunas supieron combinar a la perfección su trayectoria profesional y su vida familiar, un ejemplo es el de Frances Perkins que se casó a los treinta y tres años y mantuvo su apellido de soltera durante toda su vida[9].

Sin embargo, también existía otro grupo de mujeres que se incorporaron al mundo del trabajo e iniciaron su carrera profesional a la muerte de sus maridos, cuando se quedaron viudas, principalmente, debido a la necesidad de tener que buscar una fuente de recursos económicos propios. Así vemos el caso de Ellen Sullivan Woodward que enviudó a los treinta y ocho años y con un hijo a su cargo, quien comenzó una carrera en la política que la llevó a desempeñar diversos puestos relacionados con temas sociales. Casos similares fueron los de Daisy Hariman, Lucille F. McMillin, Nellie T. Ross y Ruth B. Owen.

Algunas de las que formaban parte de ese grupo de mujeres influyentes que se habían incorporado al mundo de la política estadounidense habían crecido o se habían

---

[9] "I suppose, I have been somewhat touched by feminist ideas and that was one of the reasons I kept my maiden name. My whole generation was, I suppose the first generation that openly and actively asserted, at least some of us did, the separateness of women and their personal independence in the family relationship". Frances Perkins. Reminiscences, Oral History Collection, *Columbia University*, I, 272.

casado con políticos y la política formaba parte de su vida cotidiana. Así vemos como Ellen S. Woodward y Katharine Lenroot eran hijas de senadores. El padre de Woodward había sido senador representando al estado de Mississippi y Ellen paso algunos años de su niñez en Washington. Por su parte Lenroot era hija de un senador republicano de Wisconsin. Los padres de Emma Guffre Miller y Marion Glass Banister eran senadores. Lucille F. McMillin se había casado con un congresista de Tennessee. Carolyn Wolfe y Dorothy McAlister eran viudas de jueces elegidos para la Corte Suprema. El padre de Grace Abbot había sido el ayudante del gobernador de Nebraska. Lucy S. Howorth era la hija de la sufragista y primera mujer miembro del legislativo de Mississippi, Nellie N. Somerville. Nellie Tayloe Ross fue la esposa del gobernador del estado de Wyoming antes de sucederle en el cargo a él, cuando falleció. El hermano de Jame Hoey era un líder de Tammany en la ciudad de Nueva York (Ware, 1981: 38).

A todas estas mujeres la actividad política les era familiar y no partían de cero al hacer de la política su principal actividad profesional. Sin duda, todas ellas tuvieron mayores facilidades que el resto de las mujeres para acceder a ese mundo que ya les era conocido y en el que sus familiares les facilitarían múltiples contactos.

Como resulta imposible abordar el estudio detallado de las veintiocho mujeres del grupo, en este artículo, se va a abordar el estudio de las tres figuras más representativas: Eleanor A. Roosevelt, Frances Perkins, Molly Dewson.

## 3. ELEANOR A. ROOSEVELT (1884-1962)

Eleanor Roosevelt era la más representativa de esta red de mujeres que se desarrollo durante el New Deal. Su papel como Primera Dama durante los cuatro mandatos que el presidente Franklin D. Roosevelt permaneció en la presidencia de los Estados Unidos, 1933-1945, fue determinante para la incorporación y promoción de la mujer a los puestos de decisión política dentro de la administración demócrata[10]. Eleanor infundía confianza y era reconocida su lealtad hacia los amigos y compañeros y todos la situaban "en el centro de esta creciente hermandad política del New Deal (Lash, 1971: 512).

La situación que ocupaba Eleanor Roosevelt en Washington era estratégica. Por su posición como Primera Dama, estaba presente en todas las actividades que se desarrollaban en Washington. Además, tenía una forma de expresión de sus propias ideas a través de su columna periodística diaria *"My Day"*. Asimismo, eran muy

[10] Para estudiar en toda su dimensión la figura de Eleanor Roosevelt y su fructífera trayectoria personal y profesional, véase los trabajos de Sagredo, 2006, 2008 y 2011.

populares sus conferencias de prensa semanales a las que asistían solamente mujeres periodistas representantes de los diversos medios de comunicación, por expreso deseo suyo. Eleanor solía expresar sus ideas, críticas y reivindicaciones abiertamente y con una gran claridad y franqueza. Ella podía hacerlo porque no tenía ninguna limitación al no tener ningún cargo ni desempeñar ningún puesto en el gobierno, disponiendo así de una libertad de la que no disfrutaba el propio Presidente.

Eleanor Roosevelt era un ejemplo a seguir para todas las mujeres por su participación activa en la vida pública del país. Sin embargo, la principal contribución de Eleanor Roosevelt a la red de mujeres que se estableció en Washington fue el acceso al Presidente que facilitaba a todas ellas. Eleanor luchaba para conseguir una igualdad entre los dos sexos y cuando le preguntaron sobre la solidaridad entre los miembros de su propio sexo, ella respondió: "es la persona y no el sexo lo que cuenta" (Ware, 1981: 25).

Eleanor trabajo intensamente en el *WTCL* en su dimensión nacional así como en la *New York League* en la década de 1920. En el invierno de 1932-1933, Eleanor trabajo estrechamente con Jo Coffin para establecer centros de mujeres desempleadas en Nueva York bajo el patrocinio del *WTCL* en los que se les facilitaba ayuda. Al mismo tiempo supuso para ella el acercamiento a unas mujeres que no pertenecían a la clase alta, con las que ella siempre se había relacionado por razones familiares. A través de su integración en el *WTCL* pudo establecer una verdadera amistad con algunas mujeres como Maud Swartz, Mary Anderson, Jo Coffin y Rose Schneiderman, quienes desempeñarían puestos de gran relevancia durante el New Deal (Lash, 1971: 378, 438-439 y Roosevelt, 1937: 344-346).

La Sra. Roosevelt sería durante toda su vida un faro que iluminó el camino de las mujeres durante toda su vida, participando activamente como asesora del Presidente y. posteriormente a su muerte, comenzó a involucrarse en tareas humanitarias, Presidenta de la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas. 1946-1952. Siendo una de las más firmes impulsoras de la Declaración de los Derechos Humanos de 1948.

4. MOLLY DEWSON (1874-1962)

Molly Dewson dirigió la *Women's Division* of the *Democratic National Committee* desde 1932 hasta 1937 y fue miembro del *Social Security Board* entre 1937 y 1938. Nació en Quincy, Massachusetts. Se graduó en el Welleswley College en 1897, trabajando para la *Women's Educational and Industrial Union* en Boston. Desde 1900

hasta 1912 fue superintendente del *Parole Department* del *Massachusetts State Industrial School for Girls.* Trabajó con la Cruz Roja en Francia durante la Primera Guerra Mundial.

En 1921, Grace Abbott le ofreció ser su ayudante en el *Children´s Bureau* pero declinó el ofrecimiento y se incorporó al *National Consumers' League* en Nueva York, trabajando con Florence Kelley. Desde 1924 hasta 1927 fue la secretaria ejecutiva del *Women's City Club* de Nueva York. Éste club estaba constituido por un grupo de mujeres de ideas reformistas. También asumió la presidencia de la *New York Consumers' League* desde 1925 hasta 1931.

En 1931, entró en la arena política respondiendo al ofrecimiento que le hizo Eleanor Roosevelt, dirigiendo la *Women's Division of the Democratic Party* de 1932 a 1937 y continuando su colaboración con el partido demócrata hasta 1937, presidiendo el *Advisory Committee* de la *Women's Division* y como vicepresidenta del *Democratic National Committee.* Asimismo, formó parte del *Consumers' Advisory Board* y del *Committee on Economic Security* en la *National Recovery Administration (NRA).* En 1937 fue elegida miembro del *Social Security Board* en el que permaneció solamente un año debido a sus problemas de salud, retirándose a Maine desde donde mantuvo una intensa correspondencia con sus amigas y colaboradoras del New Deal.

Molly fue, sin duda, la mujer que luchó con más ahínco a lo largo de toda la década de 1930 para que la mujer ocupase el lugar que le correspondía en la sociedad. Ella creía firmemente que los intereses de las mujeres en la esfera política eran totalmente diferentes a los de los hombres. Su experiencia le decía que "los hombres se centraban más en el poder y las personalidades, mientras que las mujeres estaban más interesadas en los temas y programas sociales" (Ware, 1981: 14).

En la campaña presidencial de 1936, Molly quería que el Presidente Roosevelt tratara a las mujeres como "personas sin especiales intereses femeninos" y le pidió encarecidamente que la plataforma Democrática no mencionara específicamente a las mujeres, así ella reconocía el gesto de Roosevlt: "ahora somos personas"[11].

[11] Otro ejemplo del deseo de Molly Dewson de que se tratara a las mujeres en política como personas es el extracto de la carta que le envía a Jim Farley: "I think myself it is a little antiquated tos ay that women make you nervous. I don't think it woud sound like much of an argument to you to say that the men make me nervous sometimes". Carta de Molly Dewson a Jim Farley. 21 de marzo de 19334. Democratic National Committee, Women Division papers, *Franklin Delano Roosevelt Library,* Hyde Park, New York.

5. FRANCES PERKINS (1880-1965)

Frances Perkins se graduó en el Mount Holyoke en 1902. Fue nombrada *Secretary of Labor* por el presidente Roosevelt en 1933, desempeñando el cago durante los doce años que estuvo en la Casa Blanca. Perkins fue la única mujer que formó parte del Gabinete durante el New Deal. La Sra. Perkins nos presenta las razones que la llevaron a aceptar el cargo: "yo me sentía más obligada a hacerlo por todas las mujeres que por cualquier otra razón. Yo podía ser la puerta que se les cerraba y esas mujeres nunca tendrían esta oportunidad" (Martin, 1976: 369).

Su presencia al frente de un Ministerio, animó a que un buen número de mujeres se incorporarán al *Labor Department,* por lo que una gran parte de la legislación social y laboral que se aprobó durante el *New Deal* se debe a su iniciativa. Sin embargo Perkins comenzó su trabajo en temas sociales sin tener una especial formación sobre el tema, como ella misma reconocía: "la verdad es que el trabajo social era nuevo, tan indefinido, que cualquier persona joven enérgica con buena voluntad se metía en ello y hacía lo que le parecía mejor"[12].

Sin embargo, Perkins tuvo una larga trayectoria política. Trabajo en temas sociales durante seis años con el Gobernador de Nueva York Al Smith, dieciséis con Franklin D. Roosevelt y seis años con Harry S. Truman. En 1932, cuando Roosevelt era Gobernador de Nueva York, Perkins fue nombrada *New York State Industrial Commissioner,* cargo que había desempeñado ya anteriormente con Al Smith. Así, cuando Roosevelt llega a la presidencia piensa en ella como *Secretary of* Labor, para que impulse algunos programas sociales que ya había promovido Perkins en el estado de Nueva York (Arroyo, 2010: 235-236).

Perkins propulsó unas leyes laborales que marcarían un hito en el *New Deal:* La *Social Security Act* (1935) y la *Fair Labor Standarts Act*. Siguió trabjando en temas sociales durante toda su vida profesional.

6. CONCLUSIONES

Es indiscutible que la red de mujeres estudiada en este trabajo dio un gran impulso a la participación de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad estadounidense. Las mujeres, que hemos analizado, vivieron unas experiencias únicas en su generación: tuvieron un acceso a la formación universitaria, participaron en las

[12] Frances Perkins. Reminiscences, Oral History Collection, *Columbia University*, I, 21-22.

campañas sufragistas y en la Primera Guerra Mundial, experiencias que antes no habían tenido oportunidad de vivir personalmente ninguna mujer.

Sin embargo, a pesar de que el *New Deal* abre un nuevo abanico de oportunidades para las mujeres en la administración demócrata de Roosevelt, ellas siguen teniendo una cobertura social menor que los hombres y reciben sueldos más bajos que ellos, aun realizando el mismo trabajo. A pesar de todo, se puede afirmar que durante este período, la mujer alcanza una cuota de poder político sin precedentes en toda la historia estadounidense y el éxito alcanzado por el partido demócrata en las elecciones de 1936 marca el momento más alto de participación femenina en el *New Deal*. Como señala la propia Eleanor Roosevelt, "la mujer toma conciencia de la necesidad de formar parte de la vida política de su país". (Roosevelt, 1992: 262).

Molly Dawson deja constancia de esta sensación colectiva de alegría ante las expectativas que tenían las mujeres al inicio del New Deal:

> No puedo creer que yo viviría para ver este día. Es la culminación de aquello por lo que nosotras chicas y algunos de vosotros, chicos, hemos estado trabajando durante tanto tiempo. Es impresionante[13].

BIBLIOGRAFÍA


Arroyo Vázquez, M. L., "Frances Perkins: el compromiso social de la primera Secretaria estadounidense", en *Norteamericanas con voz propia,* ed. por M. A. Sánchez Suárez, Málaga, Editorial Sepha, 2010, pp. 234-245. (Versión en inglés: *Voices of American Women,* ed. por N. de Mingo Izquierdo, Málaga, Editorial Sepha, 2011, pp. 207-217).

Flynn, E. J., *You're the Boss,* New York, The Viking Press, 1947.

Goldmark, J., "Fifty Years, The National Consumers' League", *The Survey 85* (December 1949), pp. 674-676.

Lash, J. P., *Eleanor & Franklin,* New York, Smithmark Publishers, 1971.

Martin, G. W., *Madam Secretary. Frances Perkins,* Boston: Houghton Mifflin, 1976.

Eleanor, R., *This Is My Story,* New York, Harper & Brothers, 1937.

Roosevelt, E., *The Autobiography of Eleanor Roosevelt,* New York, Da Capo Press, 1992.


[13] Carta de Molly Dewson a Arthur Almeyer. 25 de agosto de 1935. Appointment Chairman's Files. Records of the Social Security Board. *National Archives*.

Sagredo Santos, A., “La incorporación de la mujer en la política estadounidense de los años 30”, en *Mujeres, espacio y poder*, ed. por Mercedes Arriaga Flórez, Sevilla, Editorial Arcibel, 2006, pp. 635-649.

Sagredo Santos, A., “An exceptional First Lady and her role in politics in the 20th century: Eleanor Roosevelt”, en *Estudios de Filología Inglesa. Homenaje a la Dra. Asunción Alba Pelayo,* ed. por Teresa Gibert Maceda y Laura Alba Juez, Madrid, UNED, 2008, pp. 593-602.

Sagredo Santos, A., “Eleanor Roosevelt: Primera Dama y defensora de los derechos humanos”, en *Norteamericanas con voz propia,* ed. por M. A. Sánchez Suárez, Málaga, Editorial Sepha, 2010, pp. 247-261. (Versión en inglés: *Voices of American Women,* ed. por N. de Mingo Izquierdo, Málaga, Editorial Sepha, 2011, pp. 219-229).

Ware, S., *Beyond Suffrage. Women in the New Deal,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.

# RICORDI AL FEMMINILE NE *LE ABITUDINI E L'ASSENZA* DI SEBASTIANO ADDAMO

*Maria Valeria Sanfilippo*

*Università di Catania*

ABSTRACTS

L'intera esistenza umana passa per poli opposti. Bene-male, vita-morte, presenza-assenza sono antitesi che scandiscono la vita dell'individuo, dell'uomo, e dunque dello scrittore. Antinomie che acquisiscono significato nell'imprescindibile forza integrativa della coppia. La categoria della "presenza" è così complementare a quella dell' "assenza". Nel romanzo *Le abitudini e l'assenza* la scrittura dell'autore siciliano Sebastiano Addamo diviene efficace strumento per ricostruire un pezzo d'esistenza, per intrecciare i tasselli di un *puzzle* complesso e a un tempo doloroso, fors'anche nel tentativo di fare un bilancio del cammino percorso. L'ispirazione muove da una presenza-assenza più significativa di altre. Quella della madre scomparsa. Vaga, imprecisata, la spettrale assenza diviene presenza, ora pienezza d'amore ora ostacolo alla comprensione, un tramite per psicanalizzare cose e persone, potenzialmente appartenenti ad ogni tempo, luogo e condizione sociale.

The entire human existence passes through opposite poles. Good and evil, life and death, presence and absence are antithesis that mark the life of the individual, of the man and, therefore, of the writer. There are antinomies that acquire meaning in essential complementary force of the couple. Therefore, the category of "presence" is complementary to that of "absence". In the novel *Le abitudini e l'assenza* the writing of the Sicilian author Sebastian Addamo becomes effective tool to reconstruct a piece of existence, to weave together the pieces of a complex and painful puzzle, perhaps in the attempt to evaluate what has been done. Inspiration moves from a presence-absence that is very significant: the disappeared mother is a vague, indefinite, spectral absence that becomes presence, sometimes fullness of love and others obstacle to comprehension, a way to psychoanalysis of things and people, that potentially belong to every time, place, and social status.

KEYWORDS

Donna, Società, Esistenza, Bene, Male.

Presence, Absence, Life, Death, Mother.

L'intera esistenza umana passa per poli opposti. Bene-male, vita-morte, presenza-assenza sono antitesi che scandiscono la vita dell'individuo, dell'uomo, e dunque dello scrittore. Antinomie che acquisiscono significato nell'imprescindibile forza integrativa della coppia. La categoria della 'presenza' è così complementare a quella dell' 'assenza'. Ma la prospettiva muta a seconda che ci si trovi al di qua o al di là della privazione, della mancanza materiale (non già spirituale) di persone e cose.

Essere presenti o "fare presenza" significa anzitutto edificare una costruzione di azioni e sentimenti quasi mai avvertiti nel momento in cui vengono vissuti. Cieca e violenta, la percezione giunge paradossalmente al volgere dell'assenza, che amplifica i piccoli gesti quotidiani, minimizzando storture, incomprensioni, atti e pensieri di cui non andare fieri.

Se il bene fa più notizia del male, l'assenza è innegabilmente più incisiva della presenza. E il tempo non gioca a favore. Quando è ormai troppo tardi si presta attenzione a ciò che era, che fu e che mai ritornerà se non attraverso l'urlo del ricordo. Sulla scorta di Joseph Joubert "la memoria è lo specchio in cui noi rivediamo gli assenti". Memoria come grido che squarcia il fecondo silenzio dell'ascolto.

Chissà se Sebastiano Addamo, da buon letterato-filosofo, approverebbe queste speculazioni sulla binomia presenza-assenza. Certo è che molto a cuore doveva stargli per dedicarvi gran parte delle proprie energie intellettuali. Giacché l'assenza è anche ascolto del passato, dei propri simili come pure dei propri pensieri. Sospinti angosciosamente, scattano in tal modo riflessioni e auto-analisi, desiderio di ri-vivere, volontà di ri-cucire ciò che è stato, di ri-comporlo proprio come fa Addamo nel suo ultimo romanzo, paradigmaticamente intitolato *Le abitudini e l'assenza* (Sellerio, 1982)[1], opera di matrice dichiaratamente autobiografica, dedicata alla madre scomparsa, la cui scrittura diviene efficace strumento per ricostruire a ritroso un pezzo d'esistenza, per raccogliere i tasselli di un *puzzle* complesso e a un tempo doloroso, fors'anche nel tentativo di fare un bilancio della propria vita e di andare avanti.

L'ispirazione muove da una presenza-assenza più significativa di altre. Quella della amata madre, Concetta Ingalis, ricordo lontano che addolora e insieme carica di speranza i giorni presenti e futuri dell'autore siciliano, memore forse della lezione di Kahlin Gibran secondo cui non bisogna addolorarsi per la perdita del proprio simile "perché la sua assenza vi illuminerà su ciò che in lui amate". L'assenza, infatti, ha il merito di ri-dare occhi e orecchie per poter cogliere tutto ciò che l'esuberante presenza ha taciuto o sottovalutato.

Con un balzo indietro agli anni Trenta dello scorso secolo, l'autore ha occasione di risalire alle matrici da cui si è formato, all'identità primigenia: il grembo materiale (quello materno) e quello ideale (la terra d'origine). È il tentativo di ricercare la propria immagine, il simbolo che possa motivare l'intera esistenza.

---

[1] Il romanzo, con altro titolo (*Diario con mia madre*), era già apparso sulla rivista «Nuovi Argomenti».

Come già nella raccolta poetica *La metafora dietro a noi* (Spirali, 1980), Addamo mira ad una metafora ultima che investa l'uomo e il suo tempo, ma questa volta gli sforzi sono precipuamente rivolti in direzione di un'indagine più intima e personale. Nella nota dedicatoria al romanzo l'autore dichiara: "può darsi che scrivere sia cercare la propria metafora". Un'esigenza che avverte anche in virtù del suo ruolo di narratore interno di primo grado.

La materia prende forma fra elucubrazioni e sillogismi: "parlare di sé è parlare di un altro? E parlare di un altro (il pensiero va innegabilmente alla figura femminile materna) è parlare di sé?". In tali interrogativi sembra quasi di scorgere un riverbero bruneriano ossia quella consapevolezza che porta l'essere umano a considerarsi "soggetto" e insieme "oggetto", "sé" e al contempo "altro da sé", quell'istinto congenito nel dna di ogni uomo che Bruner definisce "narrazione o racconto del sé" (Bruner 2002).

Il romanzo, che si snoda sottoforma di una narrazione a *flash-back*, è suddiviso in undici capitoli. Essi si susseguono senza un filo conduttore e lo stesso può dirsi degli argomenti via via affrontati, esposti secondo un flusso di coscienza di memoria joyciana e immersi in un'atmosfera auerbachiana, capace di trasfondere il quotidiano in un'aura di seria tragicità. Unico collante è il ricordo che, seppure segmentato, ritrova nelle frammentarie e annaspanti prove della memoria la logica di una regressione che si fa progressione, luce per i passi futuri. Un dettato ancor più amplificato dai copiosi enunciati brevi ed ellittici, sempre giocati nell'opera di Addamo – come già rilevato (Zagarella 2003: 130) – su continue iterazioni. La prepotenza dell'ellissi, la *brevitas* del discorso e l'efficacia della paratassi regnano incontrastate.

Il primo ricordo legato alla madre è allegoricamente condensato nel libro che ella soleva leggere e che Addamo figlio consultava di frequente e a sua insaputa, nascondendoselo addosso e toccandolo come per sfiorarne l'epidermide. Segue uno squarcio descrittivo della madre che, pur non avendo potuto continuare gli studi, conserva nel tempo "un'aria dignitosa e di distacco". Una madre che non ha mai annullato la propria personalità e perciò degna di pensiero perché "se l'amore è egoismo, non è annullamento – e non è amore. E se è annullamento esso conduce alla più feconda stortura: l'infedeltà a se stessi". Meritevole di riflessione, ogni ricordo materno è infatti seguito da un aforisma.

Della madre allo scrittore sovvengono alla mente pratiche e atteggiamenti fra i più svariati. Rammenta, per esempio, l'imbarazzo fanciullesco quando le chiedeva di

Dio o del demente del paese alle prese con un insolito urlo lacerante. Ma ci sono domande che rimangono senza risposta, misteri che non è dato esplicare, fatti che sostano nell'oscurità come quelli che si vociferava essere avvenuti per colpa della bellezza di sua madre e delle testardaggine di suo padre che l'aveva sposata contro il parere della famiglia. Nel riacciuffare i ricordi l'autore comprende che il rapporto madre-figlio è in fondo "una rincorsa accanita e distanziata" in cui "nessuno riesce a riflettere l'altro". Così ripensa all'indifferenza che ella nutriva per le cose e per la famiglia, dedita soltanto al suo appartato iperuranio. Tra gli episodi dell'infanzia sbuca pure il figlio che chiede alla madre di non venirlo più a prendere a scuola. L'inaspettata reazione materna, da cui traspare quasi un moto di liberazione, lo spinge ad affermare che "sono molte le strade che portano alla libertà. Una di esse è proprio la schiavitù".

Nelle pagine del romanzo s'annida un surreale "silenzio" che circonda la figura materna dopo l'improvvisa morte del padre: "trafficò per giorni in tutta la stanza, quasi a ridurla alla propria misura, alla misura della solitudine". L'ambiente e gli esseri animati e inanimati che lo popolano contribuiscono alla materializzazione della sagoma morale della protagonista. Ciò risulta particolarmente evidente allorché entrano in scena le melodie arabe, ascoltate dalla madre alla radio "non per il canto" bensì per il "deserto". Una radio che diviene tramite di comunicazione con il mondo esterno, con l'alterità, con il proprio "io". Un angolo di mondo privilegiato ove "parola e suono costituiscono il legame necessario e proprio con lo spazio reale". Non è un caso che, nel momento dell'estremo saluto, la radio accesa venga lasciata nel feretro della madre.

Il perno dei ricordi è quindi questa madre, alle cui movenze Addamo cerca di indagare il proprio vissuto per comprendere l'uomo che è divenuto. A tale scopo mette in moto tutta una sintassi dei sensi, esercitata con zelo e perizia in funzione evocativa e non già, come nel capolavoro *Il giudizio della sera*, per mettere in campo una denuncia cruda nei riguardi della realtà coeva. L'odore di petrolio di cui è impregnato lo straccio che la madre era solita passare una volta a settimana sul pavimento, gli "straordinari pasti", i manicaretti, i decotti d'alloro preparati dalle zie. Tutti rituali perlopiù ascrivibili alle donne.

Reinterpretando il monito proustiano, secondo cui "quando più niente sussiste d'un passato antico, l'odore e il sapore lungo tempo ancora perdurano" (Proust 1983), e rinverdendo il comune sentire di altri rappresentativi conterranei[2], la poetica sensoriale

---

[2] Tra gli altri Giuseppe Bonaviri, Ercole Patti, Turi Vasile, quest'ultimo autore peraltro della prosa *Gli odori della memoria*.

di Sebastiano Addamo, questa volta fortemente ancorata a moduli e stilemi tipicamente femminili, riannoda il passato alla coscienza presente.

Nel'attimo della riflessione l'assenza di odori e di cibi è sinonimo di assenza di persona. Ed ancora: il terremoto, il terrore delle donne e infine lo spidocchiamento vicendevole sempre ad opera di figure femminili vestite di nero. Anche l'elemento cromatico non va infatti trascurato. I colori, che danno vita a un vero e proprio "linguaggio", si rivelano "emozioni dirette" (Lüscher 1995), poiché non si impantanano nel tentativo di descriverle o di approssimarsi ad esse. Straordinariamente ricco e variegato, il linguaggio dei colori rilascia sensazioni precise[3], percepite con la massima esattezza al pari delle note musicali.

Molte, inoltre, le suggestioni sonore attraverso le quali spiegare sé a se stesso: la solarità del padre, nella cui risata sembrava racchiudersi tutto il significato della vita; i viaggi fatti con lui in carrozza verso Catania, attraversando il suono della campagna e il "grido" rabbioso di un uomo impazzito, che si spandeva ricoprendo gli altri rumori. Tutto riemerge proustianamente e i ricordi più violenti sono quelli associati alla morte, non di rado sottolineata dai rintocchi delle campane (sette per i ricchi e i potenti, tre per la gente comune). È il caso della defunta madre dell'amico Alfio, folle girovago alla perenne ricerca del vago, della "cosa che" direbbe il Capuana fiabista. Le vicende maschili degenerano nella pazzia, nell'isolamento, nel disadattamento. La causa scatenante è però nella maggior parte dei casi imputabile alla scomparsa o al distacco femminile. E il filo delle elucubrazioni memoriali dello scrittore si chiude proprio con la morte della madre. La morte è *leit-motiv* costante che percorre l'intero racconto giacché, secondo i dettami dell'autore, esso costituisce "lo sterile viaggio all'indietro che fa sentire vivi" e che "perversamente introduce l'istanza cocente della vita mortale" o meglio "l'idea incombente e rimossa della morte" che solleva di per sé arcane memorie, assenze che ridestano, inquietano, interrogano la coscienza, insinuando il salutare tarlo del dubbio, il gusto della domanda.

Quanto alle assenze maschili, esse sono invece generalmente messe in correlazione con la società e la politica (lo testimoniano, per esempio, i personaggi Tullio e Oreste, gli zii materni, amplificazione di tutto un paese stravolto dalla parabola fascista). Ma senza il supporto della memoria il viaggio dello scrittore si rivelerebbe inutile. La rievocazione dell'infanzia e dell'enigmatica figura materna, che si aggira nei

---

[3] Al tal proposito risulta interessante leggere *La teoria dei colori* di J. W. Goethe, l'analisi condotta da Goethe sull'azione sensoriale e morale dei colori da cui dipende quella estetica.

meandri della mente e del mondo per auscultarne i moti e i respiri, è il più utile dei materiali per ricavare un'autobiografia altamente filosofica e ragionata, per astrarre massime e pensieri. È autobiografia dei sensi e dell'intelletto, metafora personale e a un tempo collettiva quella che s'imbastisce intorno all'assenza-presenza della madre dello scrittore. Un colloquio con l'ombra del passato che mima spazi e gesti di vita e di morte: "Con la sua veste che spariva dietro la porta fisicamente – annota nostalgico Addamo figlio – avvertivo la violenza del vuoto, una sottrazione di realtà, la crudeltà dell'assenza è insopprimibile". La ricomposizione dell'immagine materna e del mondo in cui è collocata non è mero pretesto, ma è sicuro spunto per intavolare una lucida, profonda riflessione sui poli opposti che scandiscono la nostra effimera esistenza di esseri umani. Ancora una volta l'autore riesce a calare la sua peculiare griglia filosofico-razionale nella struttura più eversiva e magmatica della materia narrativa, facendone un caso morale e insieme quotidiano di cui, al di là del decifrabile rapporto madre-figlio, devono essere intese metafore, allusioni, proiezioni. Ne deriva un'immediatezza di lettura che potrebbe ingannare, rilasciando l'illusione di una facile comprensione laddove restano invece insoluti dubbi, angosce, speculazioni da decodificare. Considerazioni che forse, almeno in parte, spiegano la scarsa fortuna dell'opera.

Come già Leonardo Sciascia aveva fatto recensendo ne "L'Ora" la seconda importante opera di Addamo, *Un uomo fidato* (Garzanti, 1978), Enzo Siciliano ne "Il Corriere della Sera" s'interroga sulla scarsa diffusione del nostro romanzo:

> Mi chiedo perché si è taciuto, in quest'anno, con singolare pertinacia, di un libro, […] la cui scabra nudità di stile mi sembra esemplare, *Le abitudini e l'assenza*, di Sebastiano Addamo. Il racconto di Addamo, una memoria per la madre morta, un racconto che ci conduce, con intelligenza acutissima dei sentimenti, in una Sicilia del tutto sconosciuta, pare «l'osso di seppia» di un mondo che ancora riesce a esprimere poesia, letteratura. Basterebbe rimandare ad esso per far tacere la nenia sconfortante di chi teorizza la negazione di ogni vita espressiva.

Ma, al di là dei lusinghieri giudizi degli addetti ai lavori, la cifra più originale del racconto si estrinseca nel complesso gioco di rimandi, voluti o inconsapevoli, tra la categoria dell'assenza e quella della presenza.

*Le abitudini e l'assenza* è un romanzo che sembra pure suggerire – sulla scorta di Miguel de Cervantes – l'assenza come "cura comune dell'amore", ausilio a comprendere e a comprendersi, ad amare perfino i limiti umani, a sanare

taumaturgicamente le piaghe dell'errore e della dimenticanza. Un messaggio affidato alla scrittura, potente alleata.

Vaga, imprecisata, la spettrale assenza diviene presenza, pienezza d'amore al punto da essere vagheggiata spasmodicamente da uomini, figli (è il caso di Addamo), amanti-poeti e intellettuali come Fernando Pessoa, che restituisce nel giro di pochi versi le contraddizioni del dialettico rapporto che si consuma tra la realtà e la negazione di essa:

> Anche la sua assenza è una cosa che sta con me.
> E l'amo tanto che non so come desiderarla.
> Se non la vedo, la immagino e sono forte come gli alberi alti.
> Ma se la vedo tremo, non so che ne è di ciò che sento nella sua assenza.

BIBLIOGRAFIA

ADDAMO, S., *Il giudizio della sera*, Milano, GARZANTI, 1974 (ristampa a cura di ZAPPULLA MUSCARÀ S., Milano, BOMPIANI, 2008).

ADDAMO, S., *Un uomo fidato*, Milano, GARZANTI, 1978.

ADDAMO, S., *La metafora dietro a noi*, Milano, SPIRALI, 1980.

ADDAMO, S., *Le abitudini e l'assenza*, Palermo, SELLERIO, 1982.

ADDAMO, S., "Diario con mia madre", *Nuovi Argomenti*, Roma, n.1, gennaio-marzo 1982.

BRUNER, J., *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Bari, LATERZA, 2002.

GOETHE, J. W., *La teoria dei colori*, a cura di TONCON R., Milano, IL SAGGIATORE, 1981.

LÜSCHER, M., *La diagnostica Lüscher. I colori della nostra personalità*, Roma, ASTROLABIO UBALDINI EDITORE, 1995.

PROUST, M., *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. a cura di RABONI G., Milano, MONDADORI, 1983.

SCIASCIA, L., "Incidenze e coincidenze", *L'Ora*, Palermo, 29 giugno 1978.

SICILIANO, E., "Eppure il romanzo vive", *Corriere della Sera*, Milano, 2 gennaio, 1983.

ZAGARELLA, M. N., *Di poeti e poesia, ovvero la contemplazione della morte*, in AA. VV., *La figura e l'opera di Sebastiano Addamo*, Atti del Convegno di Studio (Lentini, 21 dicembre 2000), Carlentini, PARISI EDITORE, 2003.

# DE LOS ALPES A LOS ANDES: SYRIA POLETTI Y SU ESCRITURA DE IDA Y VUELTA

*Marina Sanfilippo*
*UNED*

ABSTRACTS
En este trabajo me ocupo de Syria Poletti (1917 – 1991), una mujer que nació, creció y estudió en Italia para después emigrar a Argentina y ahí empezar a escribir obras narrativas en español. En ella se pueden aislar distintos niveles de exclusión, ya que la menor visibilidad en cuanto escritora se conjuga con la condición de marginalidad debida a la extranjería y a esto se suma un profundo sentimiento personal de exclusión que nace de problemas físicos y familiares que marcaron dolorosamente la vida de la autora y que aparecen reiteradamente ficcionalizados en su obra. Analizo cómo la adopción de una lengua de expresión artística que no coincide con la lengua materna no comporta, en el caso de Poletti, un alejamiento de la cultura y la literatura italianas sino que es necesario estudiar esta autora en un contexto transnacional e intercultural.

This paper addresses the work of Syria Poletti (1917-1991), who was born and raised in Italy. She studied in her mother country but she later migrated to Argentina, where she started to write narrative in Spanish. Different levels of exlusion may be considered in her work, since her poor visibility as a woman writer runs parallel to her marginal condition as a foreigner. Additionally, she had a deep sense of personal exclusion springing from serious physical and familial issues, which left their painful mark on the author (who fictionalized them in her work repeatedly). I also analyze how the adoption of a foreign artistic language, different from the mother tongue, does not entail an alienation from Italian literature and culture for Poletti, so it is necessary to approach her in a transnational and intercultural context.

KEYWORDS
Syria Poletti, translingüismo, interculturalidad, autoficción, literatura de género.
Syria Poletti, Translingualism, Interculture, Autofiction, Gender Literature.

L'identità è uno stato d'animo[1]

Puesto que este trabajo se enmarca en las actividades de un congreso que, con el título de "Ausencias", quiere ocuparse de la cuestión de la presencia marginal, no canónica, excéntrica de las mujeres en la literatura, he decidido que, entre las autoras de las que me he ocupado recientemente, la que más interés podía presentar era Syria

[1] Afirmación de Maria Nardone, italiana emigrada en Argentina en los años cuarenta del siglo pasado, recogida por F. Carchedi (*apud* Rosa, 2013: 192).

Poletti[2] (Pieve di Cadore, 1917 – Buenos Aires, 1991), una mujer que nació en la región italiana de Friuli y, después de diplomarse como maestra, emigró a Argentina donde se dio a conocer como autora de narrativa y de literatura infantil. En ella se pueden aislar distintos niveles de exclusión, ya que la menor visibilidad en cuanto escritora se conjuga con la condición de marginalidad debida a la no pertenencia al país en el que intenta afirmarse[3] y a esto se suma un profundo sentimiento personal de exclusión que nace de problemas físicos y familiares que marcaron dolorosamente la vida de la autora.

Tradicionalmente se ha considerado que los escritores pertenecen a las literaturas de las lenguas en las que escriben y Poletti escribe en español de Argentina, está perfectamente inscrita en el devenir de la literatura de ese país en la segunda mitad del siglo XX[4] y, además, en *Taller de imaginería* ella misma afirma "uno, como escritor, pertenece al área en cuyo idioma se expresa" (1977: 153), reconociéndose explícitamente como una escritora argentina. Como veremos más adelante, el problema es que, tratándose de Syria Poletti, las cosas pueden revelarse más complicadas y más ambiguas de lo que parecen a primera vista. Quien escribe en otra lengua suele quedar en tierra de nadie, presentado frecuentemente como una excepción, a pesar de que, en realidad, en la literatura los ejemplos de escritores y escritoras de este tipo no son escasos[5]; por lo que es perfectamente comprensible que Syria Poletti reivindicara su pertenencia a la literatura argentina. Sin embargo, si por lo general es un error mirar desde una perspectiva única a quien escribe en una lengua que no es la suya materna y, si estudiando autores migrantes de cualquier género es importante salir de los esquemas de las literaturas nacionales, lo es doblemente en el caso de las escritoras que, marginadas por las tradiciones literarias y los cánones, tienden a menudo a insertarse en panoramas literarios que trascienden fronteras concretas[6].

---

[2] En el marco de los estudios sobre migraciones en femenino planteados por el *Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer (siglos XX y XXI)* de la UNED a lo largo de 2012, he analizado varias autoras italianas vinculadas a la literatura migrante y transnacional, cf. Marina Sanfilippo (2013).

[3] Sin olvidar que solo recientemente se ha empezado a prestar atención a la realidad de las migraciones en femenino, de las que hasta hace escasas décadas ni se reconocía la existencia. Para un panorama desde el punto de vista historiográfico, cf. Matteo Sanfilippo (2013).

[4] Susanna Regazzoni afirma que "oggigiorno la si considera una scrittrice argentina a tutti gli effetti e molti dei suoi testi fanno parte delle antologie scolastiche" (2004: 68). Cf. también Gardini (1994: 26) y Rocco (2005).

[5] Los casos más citados son los de Beckett, Conrad, Nabokov, etc. pero los autores de este tipo son muy numerosos, valga como ejemplo recordar a los judíos y las judías que después de la segunda guerra mundial abandonaron sus idiomas maternos para escribir en otra lengua (Ana Novac, Ruth Landshoff, Hilde Spiel, Edith Bruck, Cordelia Edvardson, etc.).

[6] Para lo que se refiere a estudios críticos en italiano, pueden encontrarse importantes reflexiones sobre este tema en el estudio seminal de Zancan (1998: XXIX) o en el volumen colectivo al cuidado de Borghi y Svandrlik (1996).

Puesto que en los estudios históricos sobre migraciones "la categoría di transnazionalismo –con la sua enfasi sul doppio legame esistente tra comunità di partenza e di arrivo, sulla circolarità di idee e pratiche, su vite che nel corso del tempo si forgiano in più di una nazione- ha prodotto negli ultimi anni i risultati più interessanti in relazione alla ricerca sulle italiane" (Garroni y Vezzosi, 2009: 452), es de suponer que se pueden alcanzar resultados parecidos en referencia a la literatura, por lo tanto considero oportuno estudiar cómo Poletti, más que autora italiana, friulana[7] o argentina, es una autora que apuesta por una identidad transnacional e intercultural, que aprovecha el doble vínculo para conjugar y ficcionalizar sus vivencias y sus obsesiones. En realidad, ella ya lo dijo de forma mucho más poética a través de uno de sus *alter ego* literarios, Nora Candiani, la traductora protagonista de *Gente conmigo*, que reflexiona sobre cómo su escritura es el "nexo entre el mundo y yo" para acabar afirmando: "Yo soy… No sé: como un documento imposible de traducir a un idioma exacto" (Poletti, 1962: 34).

Como muchos trabajos críticos ya han subrayado, la obra de Syria Poletti se caracteriza por sus rasgos autobiográficos y autofictivos, que se reiteran a lo largo de su variada producción literaria (novelas, relatos, cuentos policiacos, literatura infantil[8], etc.) y que se centran sobre todo en los recuerdos de la infancia y juventud en Italia, por lo que llama la atención la voluntad de la autora de adoptar el idioma del país de acogida en lugar de mantenerse fiel al idioma en el que se desarrollaron las vivencias narradas.

En un nivel superficial puede responder a la verdad la explicación ofrecida por la autora, en la nota autobiográfica citada por Gardini: "al radicarme en la Argentina y al pretender escribir para los argentinos, quise asumir la realidad del país" (1994: 24), en un nivel más profundo parece probable que el cambio de lengua responda a cuestiones mucho menos racionales y unívocas: escribir suele ser en el fondo una *quête* identitaria, y esto puede ser todavía más verdadero en el caso de las personas emigradas, desplazadas o trasterradas. Como escribió Gadamer, "vivere vuol dire trovare asilo in una lingua" (2005: 114) y normalmente este amparo y cobijo lo ofrece la lengua materna, esa lengua que puede incluso sustituir, en el exilio, el suelo en el que andamos,

[7] Escribe Silvana Serafin que Poletti es "simbolo de la emigración friulana en Argentina" (2009: 159).

[8] Como otras escritoras italianas e argentinas, aparte de dedicarse a la literatura *alta*, Poletti fue autora prolífica en la literatura de género, sobre todo en la literatura infantil así como en el de la escritura para revistas femeninas, primeras entre todas la famosa *Para ti* (agradezco a la escritora Clara Obligado el haberme señalado que Poletti fue muy conocida por sus colaboraciones y su "consultorio sentimental" en dicha revista).

como escribió la poeta Teresa Gracia (1982: 33). Sin embargo el sujeto migrante llega a disponer de más de una posibilidad de expresión lingüística para ubicar sus vivencias y construir/reconstruir/recrear una identidad necesariamente híbrida. Si quien escribe escoge el translingüismo[9], este crea un hiato entre la lengua de los recuerdos y la de la escritura, liberando al sujeto de "las riendas de la lengua materna" (Kristeva, 1991: 42) y permitiendo además un cierto despegue emocional, que a veces puede representar la única estrategia defensiva que ofrece la posibilidad de llegar a verbalizar y resignificar experiencias vividas en otra lengua para emprender después nuevos recorridos vitales[10]. El nudo de contradicciones que subyacen a la orgullosa identidad argentina de Syria Poletti, que afirma "como escritora no sólo me considero argentina: soy argentina" (Gardini, 1994: 90) pero también "escribir y vivir es lo mismo", se intuye cuando se descubre que nunca renunció a la nacionalidad italiana para pedir la argentina (Gardini, 1994: 90).

Sin querer detenerme mucho en los datos autobiográficos[11], recordaré que no hay acuerdo sobre la fecha de nacimiento de Syria Poletti ni sobre el año en que la autora emigra a Argentina: según Silvana Serafin, la estudiosa que más ha contribuido a dar a conocer a la autora en Italia, Syria nació en 1922 y se embarcó en Venecia hacia Buenos Aires en 1946 (2004: 13); por su parte Walter Gardini, que la conoció personalmente, afirma que el año de nacimiento de Poletti era el 1917 y que la autora emigró a Argentina en 1939 (GARDINI, 1994: 23). Sin embargo, actualmente en la *web* del *Efasce*[12] (Ente Friulano Assistenza Sociale Culturale Emigrante) de Pordenone se indica con lujo de detalles que la escritora nació el 10 de febrero de 1917 y que, en julio de 1938[13], Syria subió en Génova al barco *Principessa Giovanna* para enfrentarse a la travesía transoceánica. Puesto que los textos de Poletti están cuajados de referencias autobiográficas, con temas, motivos, vivencias y personajes que recurren de forma

---

[9] Utilizo el término que sugiere Franca Sinopoli para indicar el hecho de escribir en una lengua distinta a la lengua materna, cf. Sinopoli (2009: 14).
[10] Sobre estos temas, cf. Amati Mehler, Argentieri y Canestri (1990: 55-67).
[11] Para noticias bio-bibliográficas completas sobre Poletti, cf. entre otros Gardini (1994); Serafin (2004) y Regazzoni (2011).
[12] Cf. http://www.efasce.it/index.php?option=com_content&view=article&id=280:syria-poletti-scrittrice-simbolo-dellemigrazione-sacilese-in-argentina&catid=132:nd-26-2-luglio-2011&Itemid=5.
[13] Hay que señalar que Poletti tenía el título de maestra de primaria y justo en 1938 el paro en esa profesión había aumentado de forma significativa (Wilson, 2011: 127). De todas formas, los motivos que impulsaban a emigrar a la futura escritora no fueron exclusivamente económicos, sino que tuvo una importancia capital el deseo de reunirse con la familia emigrada con anterioridad, aparte de que, teniendo en cuenta las convicciones antifascistas de Poletti, puede leerse como una referencia autobiográfica lo que la autora afirma en el relato "Línea de fuego" "El tifón grávido de catástrofes que avanzaba sobre Europa nos empujó antes de estallar hacia América" (1964: 164).

obsesiva de una obra a otra, me parece importante subrayar cómo el potencial autofictivo de una persona, a pesar de que esta luche por la fama y el reconocimiento y sea muy dada a contar episodios de su vida oralmente o por escrito (Gallo, 2004: 71), pudo difuminar los datos de tal forma que existan dudas sobre dos de las fechas más significativas de su vida.

La obra literaria de Poletti[14] es un conjunto narrativo en el que la mayoría de los textos dan cuenta directa o indirectamente de la memoria del pasado italiano y de las vivencias de la emigración, poniendo en escena elementos típicos de la literatura de tema migratorio, según un esquema que Sebastiano Martelli resume de la forma siguiente:

> il racconto dell'infanzia/adolescenza nel vecchio mondo, cause e motivazioni dell'esodo, la traversata dell'oceano, l'impatto con il nuovo mondo, il costo materiale e umano dell'integrazione, l'autoesaltazione di quanto si è realizzato, la memoria delle origini (2009: 734).

En Poletti se aprecia una insistencia muy acusada en el tratamiento del primer tema indicado por Martelli, el de la rememoración de la infancia y adolescencia en Europa, quizá porque, al cambiar de idioma, la autora necesitaba otro tipo de arraigo y, como afirmó otra escritora que hizo el recorrido inverso al de Syria, la argentina afincada en Italia Rosalba Campra, "el único arraigo es el del idioma de la infancia" (2006: 343)[15]. En cambio, llama la atención en la obra de Poletti el poco interés por uno de los *topoi* más conocidos y desarrollados en la literatura migrante, el de la travesía oceánica, que la autora solo presenta en la novela *Gente conmigo* y al que no dedica más de siete líneas en las que la protagonista, "sola y ajena entre los emigrantes" (1962: 31) está suspendida entre un viejo pasado, encarnado en la abuela que ella imagina en su vuelta al pueblo, y un futuro prometedor ("Me sentí flotar. Me sentí nueva. Me sentí América", 1962: 31). De forma análoga, aparte de las consideraciones sobre el reencuentro con su familia, la autora no concede mucho espacio a la descripción del encuentro con el nuevo mundo[16], a pesar de que los testimonios de italianas emigradas a Argentina pongan de manifiesto el choque psicológico que solía suponer (Rosa, 2013:

---

[14] En este trabajo me ocupo solo de las obras indicadas explícitamente en las referencias bibliográficas finales.

[15] Se pueden leer en la misma dirección las citas que Poletti puso como epígrafes de dos cuentos de *Extraño oficio*: ante de *Curriculum vitae*, "Quizá la raíz metafísica del arte sea esa necesidad que tiene el hombre de rescatar una niñez […]" (Ernesto Sábato); ante de *Dos versiones del primer capítulo de una novela inconclusa. Primera versión*, "Porque tal vez no se es de ningún país más que del país de la infancia" (Rilke).

[16] Cf. Poletti (1962: 35).

149-156) y de que a menudo la épica del viaje migratorio deje mucho espacio a las vivencias y las emociones de este momento concreto del proceso de desplazamiento.

Poletti logra crear un retrato muy personal y poco estereotipado de la emigración italiana a Argentina, deteniéndose en problemas concretos como la tragedia de muchas mujeres que llegaban a Argentina a causa de matrimonios por poderes, aceptados como posibilidad de huir de la miseria. Este fenómeno era muy difundido en los años cincuenta, es decir en la época inmediatamente anterior a la escritura de *Gente conmigo*[17], una novela en la que Poletti relata, entre otras, la historia de Valentina, una chica que al llegar a Argentina se niega a aceptar la boda por poderes porque "una mujer no puede estar casada por un pedazo de papel" (1962: 99)[18].

Por otra parte, en *Gente conmigo*, quizá el texto polettiano en el que la emigración está descrita con tonos más apocalípticos, desde las primeras páginas con sus descripciones del pueblo de origen como "un campo de concentración para el éxodo" (1962: 11) hundido en la miseria y de Argentina como "un monstruo devorador de padres, madres y hermanos" (1962: 9) que además no volvían nunca o lo hacían totalmente cambiados (1962: 14), la escritora dedica muchas páginas al retrato de problemas acarreados por enfermedades que en sí misma marcan fronteras insalvables, como el caso de la novia que no puede bajar del barco porque en la travesía alguien le ha contagiado el tracoma y la chica, antes de empezar el viaje de vuelta sin ni siquiera poder bajar del barco, solo puede agitar un pañuelo para despedirse del enamorado con el que pretendía casarse (1962: 112); este tipo de temas representan un reflejo de una de las grandes obsesiones de Syria Poletti, afectada por una escoliosis deformante, enfermedad que causó que, en un primer momento, no se la considerara "apta" para la emigración. Este trauma no solo se ficcionaliza en las peripecias de Nora Candiani, sino que se duplica en pocas líneas en la figura de un pobre niño "un poquito rengo" (1962:

---

[17] Cf. Garroni y Vezzosi (2009: 456).

[18] A raíz de la historia de Valentina, Poletti construye un diálogo entre la voz narradora, Nora Candiani, y su compañero sentimental en el que pone de manifiesto las distintas perspectivas con las que se podía interpretar el fenómeno: "Para evitar una posible discusión, teoricé: - El matrimonio por poder es un anacronismo. Debería ser anulado. -¡Por favor! Hay miles de inmigrantes que resuelven sus problemas casándose por poder. Antes y ahora. – Antes… En el siglo pasado, pudo ser, cuando los colonos vivían en lugares apartados y mandaban comprar sus mujeres a Europa. Pero entonces no pedían mujeres, sino bestias para trabajar en yunta. - ¡Qué bestias…! ¡Entonces las mujeres eran mujeres! Y hoy también las hay. Hay miles de parejas que se casan por poder y se llevan perfectamente bien. – Jamás pueden llevarse bien los que no se conocían de antemano y resuelven casarse por poder como quien resuelve entre dos males: o eso o la miseria. […] Es una escapatoria; no una elección. Todas esas muchachas que llegan aquí casadas por poder y se enfrentan con la incógnita de un marido desconocido, me dan la impresión de seres arrojados por algún éxodo… No sé… Una especie de aluvión acosado por fuerzas oscuras que desborda por el mundo" (Poletti, 1962: 102).

23) rechazado junto con la protagonista o, ya con un articulado desarrollo melodramático, primero con el personaje de la "nena paralítica" (1962: 32) que la lavandera Teresa y su marido tuvieron que dejar en Italia: en este caso el padre vuelve a Italia para intentar recoger a la hija pero lo enrolan durante la Segunda Guerra mundial y, por culpa del conflicto, pierde las piernas, convirtiéndose así en otra persona "no apta" para la emigración y quedando definitivamente varado en Italia. En la segunda parte de la novela, el personaje en el que recae el mismo estigma es un chico calabrés, Rafael, que se queda en Italia por culpa de una "espondilitis aguda de origen tubercular con pústula en la giba" (1962: 115)

En toda la obra de Poletti, la mayoría de los personajes protagonistas están marcados por alguna enfermedad, física o psíquica, o ven truncadas sus aspiraciones vitales por culpa de distintos problemas físicos[19] o repentinos accidentes.

La producción literaria de Poletti empieza en 1950, año en el que logra publicar su primer cuento, y llega a su apogeo en los años sesenta y setenta, es decir, la autora escribe en una época en la que la revalorización del pasado migratorio en Argentina está todavía lejana y sus libros, en los que abundan los personajes de emigrantes y emigrantas, pueden considerarse como precursores del interés que a partir de los años ochenta cobra esta temática en la narrativa de ese país[20]. En cambio, retomando el tema del translingüismo, la elección de escribir en español responde a una tendencia bastante común en Argentina, donde la italofonía no gozaba de mucho prestigio, y refleja no solo la rápida asimilación lingüística de los emigrantes italianos en muchos países hispanohablantes[21], sino también un hecho más puntual que hay que tener en cuenta aparte y a pesar de las interpretaciones sugeridas en páginas anteriores: a veces quien escribe escoge la lengua de expresión literaria evaluando las posibilidades de publicación que tiene. Para este tema es significativo el caso de otra italiana, Marisa Fenoglio[22], que pensaba escribir su autobiografía en alemán, puesto que residía desde hacía años en Marburgo, pero por casualidad habló de su proyecto con la prestigiosa editorial italiana Sellerio y esta le ofreció publicar la obra, si la redactaba en italiano, por lo que Fenoglio decidió cambiar de lengua (Sanfilippo, 2013: 173). A finales de los

[19] Véase también, en *Historias en rojo*, el protagonismo de varias enfermedades (físicas y mentales) en casi todos los cuentos del volumen.
[20] Cf. Cattarulla & Magnani (2004: 11-12).
[21] Cf. Fontanella de Weinberg (1978); Martelli (2009: 736); Bagna (2011: 318-27).
[22] Nacida en la ciudad piamontesa de Alba, en 1933, Fenoglio en 1956 siguió a Alemania a su marido, encargado de montar ahí una fábrica. Aparte de un radiodrama y algunos cuentos en alemán, ha escrito en italiano las obras siguientes: *Il ritorno impossibile* (2012); *Mai senza una donna* (2002); *Vivere altrove* (1995); *Casa Fenoglio* (1995).

años cuarenta, Syria Poletti trabajaba como traductora literaria para algunas revistas argentinas (cf. Gardini, 1994: 26), que evidentemente representaban para ella la posibilidad editorial más fácil y asequible, por lo tanto veo probable que la decisión de escribir en español tuviera su origen, en un nivel pragmático,en este motivo.

En la adopción del español, un último dato a tener en cuenta es el peso que pudo tener la típica inseguridad del emigrante, que suele percibir su nivel de italiano como deficitario y por lo tanto duda de su competencia y eficacia comunicativa (Vedovelli, 2011: 91-93). Creo que esta preocupación se trasparenta en el hecho de que, a pesar del ardiente deseo que mostró en los últimos años de su vida por ser publicada en Italia y a pesar de que hubiera ejercido durante años como traductora literaria, no se ocupara ella misma de la versión italiana de algunas de sus obras, por lo menos de algún cuento, sino que intentara que se publicara en Italia una traducción de *Gente conmigo* realizada por otra persona[23].

De todas formas, la decisión de escribir en español no fue fácil, tanto que Poletti dejó escrito que "cambiar de idioma fue como cambiar de alma" (*apud* Gardini, 1994: 23), metaforizando así los consabidos recursos identitarios que atesoran los idiomas[24], pero tampoco se trató de un hito tan dramático como puede parecer, puesto que en el fondo el italiano no era exactamente el idioma materno de Poletti, sino más bien la lengua de su formación escolar y cultural. Cuando se habla de lenguas y bilingüismo en el contexto de la emigración italiana, hay que tener en cuenta que a menudo los polos no son simplemente idioma de origen e idioma de acogida, sino que de partida las lenguas ya son dos, puesto que muchos italianos crecieron en lugares en los que se daba no tanto el bilingüismo sino una diglosia, es decir, como lo describe Poletti para el caso de Friuli "una guerra entre dos idiomas" con una lengua, el italiano, para "las ceremonias, las clases y los discursos" y un dialecto sonoro y poderoso "un dialecto incisivo, figurativo, gráfico para la injuria y la ironía [...]. [En el que] en pocas palabras las mujeres podían relatar un cuento alucinante. Y todo en metáforas" (1972: 23). De hecho, la escritora reivindica el friulano, "idioma de frontera", como la herencia que le permite tener una especial aptitud para dominar otras lenguas (cf. Serafin, 2004: 16-17). Por lo tanto, la lengua de esos recuerdos infantiles y juveniles que vertebran tantas páginas de Syria

[23] Se trata de una versión al italiano realizada por Isabella Baccetti en los años setenta (Londero, 2005: 97).

[24] Como subraya Cattarulla, la literatura argentina de tema migratorio ha tratado frecuentemente el tema del cambio, aceptación o rechazo del nuevo idioma (cf. Cattarulla, 2013).

Poletti hubiera tenido que ser "traducida" tanto si la autora escribiera en español como si se expresara en italiano.

Por otra parte, en Poletti como en otras autoras, el desinterés ya analizado por el tema de la travesía oceánica y el encuentro con el nuevo mundo es paralelo a la reflexión metalingüística, metaliteraria y metanarrativa, puesto que frecuentemente en las escritoras pertenecientes a las literaturas desterritorializadas la escritura se trasforma en "laboratorio di trasformazione di identità monoculturali in identità interculturali" (Cattarulla, 2009: 105). Sin ánimo de quitar un ápice de la originalidad de Syria Poletti, es evidente que hay que enmarcarla dentro de las tendencias de la autobiografía migrante en femenino que se caracteriza por elementos distintos a los de la autobiografía firmada por hombres. En su obra, la marca de género se reconoce, entre otras cosas, en la decidida predilección por el ambiente urbano y en la atención dedicada a la familia, las amistades y los amores.

En el proceso hacia la interculturalidad, la autora utiliza a veces la consabida metáfora de las raíces para indicar el pasado y la tradición de la que se procede, pero, consciente del hecho de que cada uno escoge la tradición que más le conviene, es decir de que frecuentemente la *tradición* no es algo que recibimos sino que representa un proceso de filiación a la inversa, en *Gente conmigo* Poletti utiliza una imagen surrealista: "Las manos, como raíces, caminan por sí mismas" (1962: 201), una imagen en la que las raíces en lugar de atar a una tierra determinada sirven para andar y desplazarse, al igual que la escritura (simbolizada por las manos), hasta encontrar un lugar propio en el mundo. El mismo uso transgresivo de la metáfora arborícola es todavía más evidente en el cuento *Apenas una planta* (del volumen *Línea de fuego*), donde la autora pone en boca de su personaje más poderoso, la abuela de la voz narradora de muchas de sus obras, que en este texto se llama "la vieja de las plantas" la afirmación de que quien tiene buenas raíces puede marcharse (1964: 86).

Pero ¿cuáles son las *buenas raíces* de Syria Poletti? Ella ofrece datos concretos sobre los elementos que desempeñaron un papel importante tanto en su desarrollo personal como en su formación cultural y literaria. Por lo que se refiere a esto último, en esa obra dedicada a la reflexión sobre el arte que es *Extraño oficio*, Poletti evoca las lecturas de su juventud y reconstruye así su genealogía literaria nombrando, junto a algunos grandes escritores europeos[25], a un gran número de escritores italianos, primero

[25] Dumas, Dostoievski, Sthendal, Verne, etc.

entre todos Dante Alighieri, que la autora cita y recuerda de forma reiterada, pero también Corrado Alvaro (1971: 164), Giosué Carducci (1971: 11), Carlo Collodi (1971: 14), Gabriele D'Annunzio (1971: 169), Edmondo De Amicis (1971: 24), Giovanni Pascoli (1971: 23), Cesare Pavese (1971: 128), Giovanni Verga (1971: 133), o Elio Vittorini (1971: 132), y Poletti también cita a escritoras, como Grazia Deledda (1971: 171), Ada Negri (1971: 126 y 148) o Matilde Serao[26] (1971: 14); la autora subraya sobre todo la importancia de Dante en su formación, no solo escolar, llegando a afirmar tajantemente que "sin Dante el italiano no tenía razón de ser" (1971: 22) y que, desde que descubrió esta verdad, se sintió acuciada por "la necesidad de inventar mundos que no fueran de Dante por derecho de propiedad o de tránsito; pero que tampoco lo excluyeran" (1971: 22-23), algo que al final se materializa perfectamente en su elección lingüístico-literaria. De forma paradigmática, en un cuento de *Extraño oficio* que propone una de las muchas posibles *ginealogías* de la voz narradora (en este caso, la posible madre es la tía Clotilde, doble oscuro y poderoso de las mujeres emancipadas de los años setenta), Poletti cita y traduce libremente a Dante "lo dijo Dante después de su viaje al otro mundo. «llega la hora en que todo se vuelve ansiedad y el corazón de los navegantes se hace nudo». Un nudo aquí"[27] (1971: 231). Poletti no viaja a otro sino a un nuevo mundo y desde ahí, en otra lengua, no excluye ni elude a Dante sino que juega con su recuerdo en la distancia.

En el proceso de reinvención de sí misma, parece que Poletti otorga tanta importancia a las genealogías literarias como a las familiares, o incluso más: "Es que nunca leíste a Carducci, a Foscolo, a Rilke? Ellos te hubieran dado coraje. Los poetas sirven para eso, créeme. Y por eso los queremos más que a los padres" (Poletti, 1971: 142) y, convencida de que "quienes olvidan el pasado renuncian al porvenir"[28], Syria decidió reescribir sus recuerdos poéticamente hasta que estos se volvieran inofensivos y le permitieran cruzar la *grieta*[29], la frontera interior que representaba para ella el

[26] Poletti alarga su genealogía femenina fuera de Italia, enumerando a mujeres señeras no solo en la literatura, como Selma Lagerloff (1971: 171), Isadora Duncan (1971: 171), Eleonora Duse (1971: 122), Marie Curie (1971: 171), Greta Garbo (1971: 128), nombres de referencia casi canónica que aparecen con el valor de "madres culturales" en otras escritoras italianas contemporáneas, como por ejemplo Elisabetta Rasy o Rossana Campo.

[27] La referencia es a dos versos del canto VIII del Purgatorio de la *Divina Commedia* muy conocidos por cualquier persona que se haya formado en Italia: "Era già l'ora che volge al disio ai navicanti e 'ntenerisce il core".

[28] Título de una charla de Syria Poletti con ocasión de la entrega de los premios de un concurso de cuentos (Gardini, 1994: 7).

[29] Cf. por un lado la frecuencia con la que aparecen en la obra de Poletti elementos como fronteras, líneas de fuego o grietas: "la grieta abierta sobre el abismo, la grieta que la separaba de la familia" (Poletti,

abandono materno, y así seguir adelante. Sabedora de que las palabras pueden despertar el instinto de supervivencia[30], buscó en otra lengua las ganas de vivir y esto le permitió cruzar, trenzar y plasmar las fronteras entre realidad, recuerdo y deseo.

BIBLIOGRAFÍA


Amati Mehler, Jacqueline; Argentieri, Simona & Jorge Canestri, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica.* Milano, Raffaello Cortina Editore, 1990.

Bagna, Carla, "America Latina". En *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, a cura di Massimo Vedovelli, Roma, Carocci, 2011.

Borghi, Liana & Svandrlik, Rita (a cura di), *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*. Urbino, QuattroVenti, 1996.

Campra, Rosalba, "La lengua, ese país inevitable". En Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas, de Emilia Perassi y Susanna Regazzoni (coords.), Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 329-347.

Cattarulla, Camilla, "Migrazioni al Río de la Plata e critica letteraria in Italia", *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* 2 (2009), pp. 100-122.

____, "¿Cómo se dirá eso en español? Fronteras lingüísticas y de identidades en la literatura femenina argentina de tema migratorio", en En *Mujeres en la frontera*, de Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán y Marina Sanfilippo (eds.), pp. 107-122. Madrid, UNED, 2013.

Cattarulla, Camilla y Magnani, Ilaria, *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*. Troina, Città Aperta Edizioni, 2004.

Colucci, Michele & Sanfilippo, Matteo, *Guida allo studio dell'emigrazione italiana*. Viterbo, ASEI/ SetteCittà, 2010.


1964: 19). Por el otro, a menudo la voz narradora de algunos textos hace referencia al hecho de que le hubiera gustado tener como madre a uno u otro personaje femenino: desde la sensual, audaz, inmoral y fascinante tía Rosalía del relato "Mala suerte" (1967: 137-172) a la tía Sofía, alegre, honesta y valiente antifascista de "Vida asegurada" (1971: 119-217) o la brujeril tía Clotilde de "Tía Clotilde tengo una gata" (1971: 219-243).

[30] Véase dos cuentos de Poletti que acaban con un grito de vendedor que no solo ofrece algo a los demás, sino que sobre todo recuerda a unos personajes derrotados que ellos tienen algo que ofrecer al mundo y que por lo tanto pueden seguir adelante a pesar de las desdichas: "Alas mojadas" de *Extraño oficio* (1971: 45-58) y "Un carro en la esquina" de *Línea de fuego* (1964: 69-77), cuyo protagonista, un frutero que lo ha perdido absolutamente todo, incluso su perro ("porque incluso los perros necesitan de un hogar", 77), en la frase final del relato "enderezó el espinazo para gritar, desde adentro, su grito de resistencia: -¡Sandías!" (77).

Corti, Paola & Sanfilippo, Matteo, "Introduzione". En *Migrazioni. Storia d'Italia. Annali 24* de P. Corti y M. Sanfilippo (eds.), pp. XVII-XLI. Torino, Einaudi, 2009.

Fontanella de Weinberg, María Beatriz, "Algunos aspectos de la asimilación lingüística de la población inmigratoria en la Argentina". *International Journal of the Sociology of Language* 18 (1978), pp. 5-36.

Gadamer, Hans-Georg, "Ritorno dall'esilio. Sulla lingua materna". En *Linguaggio*, a cura di Donatella Di Cesare, pp. 113-119. Roma-Bari: Laterza, 2005a (ed. or. 1992).

Gallo, Chiara, "L'inedito epistolario di Syria Poletti". En *Contributo friulano alla letteratura argentina,* a cura di Silvana Serafin, pp. 71-93. Roma, Bulzoni, 2004.

Garroni, Maria Susanna & Elisabetta Vezzosi, "Italiane migranti". En *Migrazioni. Storia d'Italia. Annali 24* de P. Corti y M. Sanfilippo (eds.), pp. 449-465. Torino, Einaudi, 2009.

Gardini, Walter, *Syria Poletti, mujer de dos mundos*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1994.

Gracia, Teresa (1982). *Destierro*, con prólogo de María Zambrano. Valencia: Pre-Textos.

Kristeva, Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1991.

Londero, Renata, "Alla ricerca del contatto: la mimesi dell'oralità nei racconti di Syria Poletti, en *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, a cura di S. Serafin, pp. 83-98. Roma, Bulzoni, 2005.

Martelli, Sebastiano, "Letteratura delle migrazioni". En *Migrazioni. Storia d'Italia. Annali 24* de P. Corti y M. Sanfilippo (eds.), pp. 725-742. Torino, Einaudi, 2009.

Poletti, Syria, *Gente conmigo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1962.

____ *Línea de fuego*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1964.

____ *Historias en rojo*. [s. l.], Calatayud Editor, 1967.

____ *Extraño oficio*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1971.

____ *Taller de imaginería*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1977.

Regazzoni, Susanna, "Escribir y vivir es lo mismo: esperienza esistenziale/motivo letterario in Syria Poletti". En *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta ...*, a cura di S. Serafin, pp. 63-74. Roma, Bulzoni, 2004.

____ "Italia Argentina una historia compartida: Syria Poletti inmigrante italiana, escritora argentina". *Dimensões* 26 (2011), pp. 60-75.

Rosa, Silvia Giovanna, *Italiane d'Argentina*, Torino, Ananke, 2013.

Rocco, Federica, "Produzione letteraria argentina tra gli anni '40 e gli anni '90", en *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*, a cura di S. Serafin, pp. 13-27. Roma, Bulzoni, 2005.

Sanfilippo, Marina, "Palabras cambiantes para mujeres mutantes (Syria Poletti, Marisa Fenoglio y Rossana Campo)". En *Mujeres en la frontera*, de Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán y Marina Sanfilippo (eds.), pp. 171-189. Madrid, UNED, 2013.

Sanfilippo, Matteo, "La otra mitad de los flujos migratorios. La historiografía sobre las mujeres protagonistas y testigos de las migraciones". En *Mujeres en la frontera*, de Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán y Marina Sanfilippo (eds.), pp. 15-37. Madrid, UNED, 2013.

Serafin, Silvana, "Syria Poletti: biografia di una passione". En *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta* ..., a cura di S. Serafin, pp. 9-24. Roma, Bulzoni, 2004.

Serafin, Silvana, "Argentina chiama Italia: Friuli risponde". *Altre modernità* 2, pp. 154-162, 2009.

Sinopoli, Franca) (ed.), *La storia nella scrittura diasporica*. Roma, Bulzoni, 2009.

Vedovelli, Massimo (ed.) (2011). *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*. Roma: Carocci.

Wilson, Perry, Italiane. *Biografie del Novecento*. Roma-Bari, Laterza, 2011.

Zancan, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana.* Torino, Einaudi, 1998.

# FORUG FARROJZAD: *UNA MUJER SOLA EN EL INICIO DE LA ESTACIÓN FRÍA*[1]

*Mina Shayan*
*Universidad de Vigo*
*Guity Shayan*
*Universidad Azad de Teherán*

ABSTRACTS
El objetivo de este trabajo es estudiar el proceso del nacimiento y la evolución de una poeta iraní, Forug Farrojzad, en los años 50 y 60 del siglo XX. Analizar la recepción que tuvo su poesía por parte de los críticos y de la sociedad iraní durante los años en que publicaba y tras su muerte, hasta la actualidad. También se pretende examinar su poesía desde la perspectiva feminista, atendiendo a la influencia de factores sociales, políticos, sentimentales y de su vida privada. Además apuntar su carácter profesional multifacético como: poeta, escritora, actriz, montadora y directora de cine.

The objective of this paper is to study the birth and evolution of the Iranian poetess, Forugh Farrokhzad and her poetry, in 50's and 60's, XX Century; analyzing the reception of her poetry by critics and the Iranian society while she was publishing and after her death until now. Also to study her poetry with a feminist approach, while considering other influential factors like: social, political, sentimental and her private life as well. In addition, to point out her multifaceted professional life as a poetess, writer, actress, film editor and film director.

KEYWORDS
Forug Farrojzad, Rebeldía, Cuerpo, Censura, Feminismo.
Forugh Farrokhzad, Rebellion, body, censure, Feminism.

Forug Farrojzad nació el 29 de diciembre de 1934, en Teherán, en una familia de clase media alta. Su padre era un militar muy recto con la educación de sus hijos, amante de la poesía y un gran lector. Su madre era una mujer sencilla, tradicional y religiosa. Eran siete hermanos y habían aprendido a escribir y leer antes de ir a la escuela. Gozaban de una biblioteca rica en poesía y libros de literatura persa gracias a la afición del padre, que casi no les hablaba por su carácter cerrado y estricto. Forug era la cuarta hija de la familia; inteligente y con talento artístico, creció bebiendo de esta maravillosa fuente de literatura. Ella y sus hermanos destacaban siempre en la escuela

---

[1] Tomamos para el título de nuestro artículo unos versos de la poeta en su libro *Tengamos fe en el principio de la estación fría* (1973). Todas las traducciones que aparecen en el trabajo son nuestras, incluidos los títulos de los libros que aparecen en la bibliografía.
Existen traducciones parciales de la obra de Farrojzad al castellano, realizadas por Clara Janés y Nazanim Amiriam.

por su excelente redacción -hasta el punto de que se les acusaba de copiar-, ya que desde muy temprana edad habían empezado a escribir. Según su poesía, Forug tuvo una infancia feliz, Se enamoró cuando tenía 16 años de Parviz Shapur, un primo de su madre, quien tenía once años más que ella, y luchó para casarse con él a pesar de la oposición de su padre. Parviz, licenciado en economía, era funcionario y trabajaba en el sur de Irán, en Ahvaz, razón por la cual Forug se trasladó allí tras su boda en 1950 (Jafari, 2006).

Forug desde pequeña leía a los grandes poetas persas y también escribía poesía, para la que mostraba un don especial, aunque ella no le daba mucha importancia a esto. En el último año de colegio estudió pintura y costura pero siempre le atrajo la poesía y, en cuanto se mudó a Ahvaz, donde pasaba mucho tiempo sola, empezó a escribir de una manera constante. Pasaba todo el día escribiendo, corrigiendo y rompiendo lo escrito, y olvidaba completamente lo que pasaba a su alrededor. Cuando su marido volvía a casa encontraba todo tal y como lo había dejado, con la comida quemada. Al principio esto no era un problema, pero, con el paso del tiempo, se convirtió en un tema de discusión constante entre ellos. Forug en vez de atender a las tareas del hogar se dedicaba a escribir, lo cual no era aceptable para un hombre que había crecido en una familia tradicional, con una madre que hacía todo en casa. Su mujer no coincidía con ninguna de las características relacionadas con las amas de casa.

Sin embargo, Parviz también escribía. Se le considera un escritor satírico relevante, que de vez en cuando publicaba en las revistas literarias de la época, si bien el hecho de que él escribiera se consideraba diferente porque, como dice ella misma en un poema en que conversa con su hijo,

Aquella acusada de indecencia
Que se reía de las acusaciones inútiles era yo
Quería ser, yo, la voz cantante de mi existencia
Pero, ¡qué pena! y ¡qué dolor! que yo era una "mujer"
(Farrojzad, 2004:186)

Forug no soporta esta situación y acaba haciendo la maleta en ausencia de su marido, al que escribe una carta, cogiendo el autobús ella sola - hace más de medio siglo en Irán no era nada habitual que una mujer viajase sola- y volviendo a Teherán.

Con sólo 17 años, se atrevió a llevar un poema a la revista "Intelectual", donde les llama mucho la atención y lo publican por primera vez. Su primer poemario, *La Cautiva*, se publica en 1952. Su marido se opuso a la publicación de este libro debido al

contenido poco usual de su poesía, que chocaba con las normas de la sociedad de aquel entonces. Al principio, el contenido de la poesía de Forug era mayoritariamente erótico. Describía las relaciones amorosas, enfados y reconciliaciones con el sexo opuesto. Parviz sentía que su vida traspasaba la esfera de lo privado a lo público. Forug el año de la publicación de este poemario tuvo un ataque de nervios e ingresó en un manicomio.

En 1952 nace su primer y único hijo. Tras el nacimiento ella sigue publicando, lo que hace que se divorcie en 1955 de su marido, a quien todavía amaba, y que volviese a casa de sus padres, por supuesto sin su hijo, porque, según las leyes de aquella época, la custodia de los hijos era del padre. Este hecho afectó mucho a Forug, la hundió en la depresión, y otra vez tuvo que ser ingresada en un manicomio.

Para consolarse del dolor por la separación de su hijo y alejarse de aquel ambiente que encontraba envenenado, viajó a Italia, Alemania y otros países de Europa, y volvió a Irán con otra forma de pensar y ver las cosas. A su vuelta, Forug se inicia en otra rama del arte: el teatro. Ensaya *Bodas de sangre*, de García Lorca, bajo la dirección de Ahmad Shamlu[2].

En 1956 publicó su segundo libro, *El muro*, dedicado a su ex marido Parviz Shapur y cuyos poemas habían alcanzado mayor grado de madurez dejando atrás aspectos del poemario anterior. Una de las palabras clave que aparecía en las primeras obras de Forug era "pecado" o "el primer pecado", lo que hizo sospechar a Parviz de la infidelidad de Forug y curiosamente este libro, dedicado a él, empieza con un poema llamado "Pecado". En las últimas ediciones, este poema ha sido suprimido de entre los 25 poemas del libro.

Durante esos años Forug continuó leyendo y autoformándose en el ámbito de la poesía, participando en reuniones con importantes poetas de Irán como Ahmad Shamlu, Sohrabe Sepehri[3] y muchos otros para aprender más e intercambiar ideas. También en este período, de escritura y de reflexión, Forug publicó dos cuentos cortos en la revista Ferdowsi[4] y, en 1958, su tercer libro, *La rebelión*, en el que se hizo evidente un cambio. El poemario contiene 17 poemas, algunos de los cuales han sido censurados en las

---

[2] Ahmad Shamlu, además de un reconocido poeta contemporáneo, tradujo varias de las obras de García Lorca al persa.

[3] Sohrab Sepehery es, junto a la propia Forug Farrojzad y Ahmad Shamlu, uno de los representantes de la "Nueva poesía".

[4] Esta revista, que lleva el nombre del autor del poema épico *Shahname* (Libro de los Reyes), se contaba entre las más destacadas revistas literarias.

últimas ediciones, concretamente cuatro de ellos, los titulados "La rebelión de la criatura humana[5]", "Rebelión contra Dios", "La rebelión de Dios" y "La voz"[6].

Por la misma época conoció a Ebrahime Golestan, escritor, artista y director de cine, con quien inició una relación profesional que luego se convirtió, además, en sentimental. Golestan tenía una empresa de producción cinematográfica, donde Forug empezó a trabajar como administrativa y donde comenzó a hacer cine. Conocer a Golestan y relacionarse con él cambió completamente su forma de pensar, aunque la influencia fue mutua, pues Golestan también se vio influenciado por la mirada de Forug.

Fue una relación muy constructiva desde el punto de vista profesional y personal pero, por otra parte, atormentaba a Forug, ya que Golestan era un hombre casado, con familia. Su fracaso en el primer matrimonio, la separación de su hijo, su relación sentimental con un hombre casado, la presión social ejercida sobre ella por llevar una vida independiente y libre en aquella sociedad tan cerrada, machista y tradicional, hizo que Forug padeciese períodos depresivos con intentos de suicidio. Sin embargo, este período de su vida le brindó la oportunidad de conocer el séptimo arte y aprender a hacer cine, lo que le permitió producir obras valiosas e importantes para el cine iraní. Su sensibilidad y mirada poética constituyó una aportación muy significativa a este arte en Irán.

El trabajo de Forug Farrojzad para "Golestan Film" se desarrolló en varios ámbitos: como actriz, montadora, guionista, actriz de doblaje y directora. Ella montó, entre otros, el relevante documental *Fuego*, dirigido por Golestan. Fue actriz de doblaje en la película *El séptimo sello* y también produjo dos anuncios mientras seguía formándose. Viajó varias veces a Inglaterra para hacer cursos de cine y aprender inglés. Había aprendido italiano y alemán en su primer viaje a Europa y tradujo algún guion de teatro de otros idiomas al persa.

En 1962 Forug dirige un documental titulado *La casa es negra*, rodado durante doce días en la leprosería Bababaghi en Tabriz, que es considerado una de las películas más bellas del cine iraní y fue elegida como mejor película en el festival de Uberhauzen en Alemania. De regreso de Tabriz a Teherán, lleva consigo a un niño que ha adoptado, Hosein Mansuri, hijo de dos enfermos que vivían en la leprosería. Al año siguiente

[5] En persa, la palabra bandeh, que es la empleada en el título del poema designa al ser humano creado por el Creador.

[6] Curiosamente, los censurados han sido estos poemas de rebelión que justifican el título del libro, *La rebelión*. Al hacerlos desaparecer, el título queda como vacío de contenido. Para las personas interesadas, en la página http://www.avayeazad.com/foroogh_farokhzad/asir/24.htm puede accederse al poemario completo.

actúa en el teatro, en una representación de *Seis personajes en busca de autor* bajo la dirección de Pari Saberi[7]. Mientras, intenta otro suicidio.

En 1964 se publica su último libro, *Nacer otra vez*, dedicado en este caso a Ebrahim Golestan. El libro despierta una gran admiración entre la crítica y el público lector. Se observa un cambio radical en el lenguaje y los temas. Farrojzad ha crecido y roto su anterior piel. Nace otra vez, igual que su libro. Dedica especial atención a los temas sociales, su mundo se amplia, ya no le preocupa sólo su amante y su vida privada, sino todo lo que la rodea. Cambia de nuevo los esquemas que tenía y construye otra forma de ser poeta. Según la crítica y la propia autora creció su lenguaje poético y ya no había indicios de la crudeza que antes se veía en sus poemas. Posteriormente se publica alguna antología de su obra y algunas revistas editan números especiales dedicados a ella. También escribe algún poema con otros poetas de renombre, como Ahmadrez Ahmadi y Yadollahe Roiayi. Tiene otro intento de suicidio. La UNESCO hace un documental sobre su vida y Bertolucci también hace una película sobre ella en Irán.

Finalmente, Forug murió en un accidente de tráfico el 13 de febrero de 1967 y su último libro inacabado se publicó tras su muerte con el título *Tengamos fe en el inicio de la estación fría*.

Sus libros estuvieron prohibidos desde 1979, tras la revolución islámica de Irán, durante unos veinte años. Después de este período se comenzó a publicar su obra de una manera limitada y censurada, lo mismo que se publicaron libros sobre su vida y su obra y se han hecho varios documentales sobre ella dentro y fuera de Irán.

Según ella misma y la crítica sus obras se pueden agrupar en dos etapas. La primera incluye los tres primeros libros: *La cautiva*, *El muro* y *La rebelión*. La segunda, *Nacer otra vez* y el libro publicado tras su muerte.

En muchas entrevistas, Forug ha dicho que preferiría no haber publicado sus primeros libros y que, para ella, *Nacer otra vez* constituiría el libro ideal para empezar su carrera como poeta, pero está claro que si no hubiera publicado sus primeros libros nunca habría llegado a publicar el cuarto[8]. Hay once años de diferencia entre la primera y la cuarta publicación y una trayectoria de formación, maduración e influencia de muchos acontecimientos en su vida personal y pública: las opiniones de la crítica, el

[7] Pari Saberi, escritora y directora teatral iraní, ganadora del premio de arte y literatura francesa, "*Cavalier Badge",* entregado por el presidente Jacques Chirac en 2004. Es autora de *Yo de dónde, amor de dónde*, un libro sobre Forug Farrojzad.

[8] Nos parece muy recomendable como fuente documental el libro de Amir Esmaili (2002), que incluye textos de homenaje a la autora, alguna entrevista y una antología de su poesía.

*feedback* que recibía de su público, los viajes al extranjero, la influencia de otros y otras poetas, artistas, amistades, el cine, su trabajo como montadora, directora y sus cambios ideológicos y la madurez como mujer y como persona, hacen que ella pase de ver el mundo sólo a través de sus ojos y los de su amante, a ver a la sociedad, el mundo entero y más allá.

A pesar de lo dicho por la autora, en nuestra opinión sus primeros libros, sobre todo su primer poemario, poseen una gran importancia debido a su atrevimiento y a su carácter pionero y rompedor. Ese libro, *La cautiva*, es el primero en el que una voz femenina habla del cuerpo de la mujer, porque, aunque antes habían existido otras, muy pocas, poetas que habían hablado del cuerpo de la mujer, lo habían hecho con un lenguaje masculino, lo cual no tiene el valor del trabajo de Forug, quien traspasa las líneas rojas, rompe los esquemas y abre la posibilidad de ver el mundo de otra manera. Marca un antes y un después en la poesía persa. Arranca la palabra, el derecho a hablar y contar la historia, del dominio exclusivo masculino en la sociedad tradicional de Irán, con una cultura patriarcal milenaria, donde las mujeres siempre han sido deseadas y nunca han podido expresar sus deseos. Ella es la primera mujer que, con su lenguaje, cuestiona esta pauta de una manera natural y espontánea, con una sinceridad total, dando voz a su deseo con sus propias palabras. Forug rompe con el tabú del deseo sexual de la mujer; según sus palabras en *La rebelión*: "Salí de mi misma para desvirgar[9] /el rostro casto de las vírgenes Marías" (Farrojzad, 2004:187) una expresión muy fuerte en una sociedad religiosa en la cual las mujeres todavía estaban envueltas por el velo físico y por el simbólico. Se enfrenta ella sola a esta situación, de una manera entusiasta para hablar de sí misma y de que su cuerpo también existe; ella está viva, desea, toca, acaricia y es sujeto sexual, aunque la han educado y la han mirado sólo como objeto.

El lenguaje poético empleado es un lenguaje cercano e íntimo, que llega con mucha facilidad a todas las persona, aunque produciendo fuertes reacciones, en contra o a favor, del mismo. La mayoría lo consideran en contra de la moral, aun cuando habían sido publicados muchos libros de este tipo, pero escritos por hombres, que hablaban de lo mismo, del cuerpo femenino, con la diferencia, en este caso, de ser una mujer la que expresa su deseo, mostrándose como sujeto y no como objeto. En su poema más

---

[9] El verbo persa *parde bardashtan* tiene dos sentidos, el de desvelar y el de desvirgar. Forug juega con ambos, pero hemos decidido traducir el original por "desvirgar" teniendo en cuenta que en español desvelar ocultaría el otro significado.

escandaloso de *El Muro*, "Pecado", Forug Farrojzad dice: "cometí un pecado, un pecado lleno de placer"[10]. Es decir, las mujeres también gozan de y con su cuerpo, no sólo son los hombres los que disfrutan del cuerpo de la mujer. Ella, en muchas ocasiones, describe el cuerpo masculino y expresa sin ningún pudor y puritanismo cómo goza del cuerpo de su amante. Con estos poemas Forug estaba llenando el vacío que había existido durante toda la historia en la literatura persa. En un contexto cultural donde las mujeres eran escondidas detrás de las cortinas, sin permiso para hablar, había llegado la ocasión de que apareciese una mujer valiente como Forug para cubrir esta necesidad, la de que las mujeres salieran de sus aposentos y pudieran ver el mundo de otra manera. Sin embargo, muchas familias impidieron que en sus casas se leyera a una mujer que había adquirido mala fama porque era sincera y atrevida, algo que entristecía profundamente a la poeta, quien se quejaba de la hipocresía y el maltrato recibido hacia su obra. Quizás podríamos leer los siguientes versos de la escritora como una forma de respuesta a la opinión de los críticos, de que era una indecente y su poesía inmoral: "Este mundo está lleno del sonido del movimiento de pasos de personas / que mientras te dan un beso / tejen en su mente una cuerda para ahorcarte" (Farrojzad, 2004:351).

Forugh Farrojzad nace y crece en una sociedad que estaba dando pasos hacia la modernidad. Su nacimiento coincide con la prohibición para las mujeres de usar velo. En Irán, el rey, Reza Shah Pahlavi, intentaba seguir los avances tecnológicos de los países occidentales y dejar atrás una sociedad atrasada reemplazándola por una moderna y desarrollada. Las mujeres de la familia Real y de la élite intelectual viajaban a otros países y los movimientos feministas, las asociaciones, revistas y periódicos feministas encontraban su lugar en Irán. La alfabetización estaba aumentando y se construyeron más escuelas para niñas en grandes ciudades del país. Las mujeres tenían acceso al saber y poco a poco aparecía alguna voz femenina en medio de las masculinas, aunque, obviamente, enfrentándose siempre a la resistencia reaccionaria.

El primer libro de Forug aparece dos años antes del golpe de estado apoyado por EE.UU. que sufre el gobierno de Mosaddeq, primer ministro iraní. Después de este suceso el país vivió en un estado de inestabilidad para el Sha, que, durante la década de los 50, abre un espacio de libertad con el objetivo de contentar a la clase intelectual y dar una imagen progresista a Occidente. Es en esos años, de mucho movimiento intelectual y cultural en el país, cuando Forug publica sus poesías y hace cine.

---

[10] Para los textos censurados usamos como fuente la página web indicada en una nota anterior.

Es importante destacar que, en el trabajo de Forug como poeta, aunque aparentemente habla de sí misma, en realidad está reflejando la situación de las mujeres en la sociedad patriarcal de su tiempo. Forug describe la situación de las mujeres del Irán de aquella época; tan sólo con los títulos de sus obras podemos advertirlo: *La cautiva* es la vida de un ama de casa como fue ella y eran casi todas mujeres de su tiempo. *El muro*, por su parte, alude a los muros de la cárcel donde una mujer ha sido aprisionada. La rebelión, como ya hemos indicado, alude a la toma de conciencia y la manifestación de la misma.

Ella comprende que ha vivido como una mujer cautiva dentro de los muros de su casa, que en muchos poemas describe como una cárcel. Inicialmente está luchando en contra de esta cárcel, pero al mismo tiempo considera que es su destino y lo tiene que aceptar. Es una lucha continua lleno de la decepción, duda, sentimiento de culpa, frustración, cansancio, impotencia y la desesperación de no saber qué hacer. Estos sentimientos se unen a una fuerte presión social, críticas de la familia y la tradición, incluso su interior la cuestiona, sus creencias y su educación para llegar a ser una mujer, madre y ama de casa. Para rechazar este rol tradicional utiliza las palabras, de una manera muy rompedora y progresista:

> No cierres mis labios con la cerradura del silencio
> Que en el corazón tengo una historia sin contar
> Arranca de mis pies las ataduras pesadas
> Que mi corazón está muy inquieto por esta historia
> Ven hombre, tú, ser egoísta
> Ven y abre las puertas de la jaula
> Si me has encarcelado toda mi vida
> Libérame sólo un instante
> Yo soy aquel pájaro, el pájaro que lleva mucho tiempo
> Pensando en volar
> Mis cantos se convirtieron en llantos
> Y mi vida se acabó sin hacer nada
> (Farrojzad, 2004:53)

Otras poetas de su época, Parvin y Mahasti, no hablan de sí mismas. Forug, en cambio, habla de ella y de su familia (su marido, su hijo, padre, madre, hermanos y hermanas). Lleva la esfera privada a la esfera pública; rompe con los tabúes tan arraigados en la cultura iraní de ocultación de lo privado, que se manifiesta incluso en la arquitectura[11], que separa en las casas la parte interna y la externa. Lo privado es

[11] Esta arquitectura se conoce como *hiyab*, palabra que es la misma que designa el velo (el significado del término sería, literalmente, cortina).

público. La poeta menciona tanto la cocina, la escoba, la máquina de coser, como los problemas sociales y políticos.

Entre los temas más relevantes de su poesía se encuentran algunos de aquellos a los que nos referiremos a continuación. Empezaremos por el tema del amor y el desamor. Forug se refiere a todos los conflictos y contradicciones del proceso amoroso, desde el enamoramiento en su adolescencia, pasando por los desengaños en el matrimonio, la desconfianza, la infidelidad, la decepción, pero al mismo tiempo el deseo y algunos momentos de felicidad:

> quizás has escuchado que las mujeres
> te dicen en el corazón "Sí" y con los labios "No"
> no revelan su debilidad
> son misteriosas, calladas y engañadoras
> yo también soy una mujer, cuyo corazón
> se muere por ti
> Te quiero, fantasía dócil
> Te quiero, esperanza imposible
> (Farrojzad, 2004: 145)

"¿Cómo se puede eternizar el amor?", se pregunta, mientras describe el amor como espejismo y, finalmente, ve la separación como una liberación.

Cuerpo y deseo sexual tienen también una presencia importante. Los poemas están llenos de descripciones del acto sexual:

> Se acercaba en la negrura,
> su cuerpo estaba hecho de pedazos de la tiniebla
> cuando se me arrimaba
> era la perdición oscura del placer
> nos saciábamos uno al otro
> con la primavera de las jardines lejanos
> (Farrojzad, 2004: 106)

Y los términos más usados son: mi mirada seductora, mis labios rojos, mis besos fogosos, mi regazo ardiente, mis senos de mármol, mis manos, mi cabello negro, mis gemidos, el sudor, el placer, un instante de alegría, el momento de cima, y, al mismo tiempo, se habla de hacer el amor como si se tratase de un pecado:

> Ojalá que en el lecho de tu soledad
> mi cuerpo hubiera encendido la vela del pecado
> y que hubiera quemado este dulce pecar
> la raíz de tu virtud y mi melancolía
> (Farrojzad, 2004: 138)

Forugh describe el desnudo femenino y masculino. Habla siempre de los hombros de su amante y del cabello de ella, negro, largo y suelto encima de los hombros de él, sintiendo su cuerpo, durmiendo a su lado y besándole bajo el brillo del sol.

Otro tema relevante es el del matrimonio. La expectativa creada por la cultura a través de la imagen de un príncipe azul y el de una alianza que representa la felicidad, se ve rota al comprender que el brillo de esa alianza no es nada más que el de una alianza de esclavitud y obediencia. Forug describe detalladamente todo lo que rodea a la ceremonia de boda (las luces, las velas, el vestido) hasta el momento del "sí":

> Dije con voz apagada que "Sí" y como la brisa de la mañana
> temblando e inquieta me incliné hacia ti
> pero tú eras nada y vi que todavía
> en mi corazón no había nada más que deseo de ti
> (Farrojzad, 2004:196)

Después vendrá la tristeza y la depresión, pues la vida de casada no es lo que ella esperaba. Forug expresa su desacuerdo y malestar con esa ley no escrita que condenaba a las mujeres al matrimonio. Para ella, fue la ruina de su vida y su juventud. "¿Quién es ella? ¿Quién lleva la corona de amor / y se ha podrido en medio de los vestidos de la boda?"(Farrojzad,2004: 357)

La otra faceta de la mujer, ser madre, tiene en la poesía de Forug un tono muy personal, pues está cargada de sentimiento de culpa, al considerarse una "madre pecadora". Aparece el temor de perder a su hijo y el dolor por estar lejos de él, así como el miedo de que algún día él pueda juzgarla:

> Tu ciudad y la mía, mi dulce pequeño
> hace mucho que es la casa del demonio
> llegará un día en que tus ojos nostálgicos
> resbalarán por encima de estas canciones dolorosas
> me buscarás entre mis palabras
> dirás ELLA fue mi madre
> (Farrojzad, 2004: 188)

Por otro lado, llaman la atención temas como la depresión, la evocación del pasado y la soledad y aislamiento. Son frecuentes las menciones a casas vacías, tardes tristes de viernes y a la soledad. En una carta a su hermano escribe:

La vida es así, o tienes que engañarte con la felicidad fácil de conseguir y normativa, como tener hijos, maridos y familia, u otros tipos de satisfacciones más difíciles de alcanzar y no tan habituales: poesía, cine, arte ¡y tonterías como éstas! Pero siempre estás sola y la soledad te come y te rompe en pedazos. (Shamisa, 1997:141)

Hay una tendencia tal vez excesiva hacia la expresión del lamento, decepción, pésame o desilusión de sus años de juventud. Muere con tan sólo 32 años, sintiéndose muy vieja. Habla con frecuencia de los años de juventud que ha perdido, desperdiciada: "¿Y si la mujer que en su ataúd de espera e inocencia se enterró era mi juventud?"(Farrojzad, 2004: 367). Su matrimonio, su enamoramiento, le parecen haber sido una pérdida de tiempo. No está satisfecha con lo que ha hecho, ni siquiera con los tres primeros libros publicados, que acaba por no considerarlos poesía. Se muestra como una mujer demasiado autoexigente. No le satisface lo que ha hecho porque espera demasiado de sí misma. Sin embargo, en su poema "Casa abandonada" dice que dejaría todo por la poesía, su hogar, su amante y su hijo, expresando constantemente su amor hacia ella:

pero yo cansada y desmadejada
voy hacia mi sueño
mi compañera la poesía y mi amante la poesía
camino para conseguirlo
(Farrojzad, 2004: 91)

Pero también hay momentos en que le echa la culpa de todas sus miserias. Ya no confía en nada. Nada le llena:

la flor de tu entusiasmo también se secó
poesía, tú este demonio seductor
¿qué busco después de él?¿Qué encuentro después de él?
Una lagrima caliente para derramar
una tumba fría para descansar (Farrojzad, 2004:154)

BIBLIOGRAFÍA[12]

Esmaili, Amir, *Eterna Forug Farrojzad*, Teherán, Honar y Tarbiat, 2002.

[12] Nos parece importante dar cuenta, aunque sea en nota, de las referencias bibliográficas originales:
امیر اسماعیلی، جاودانه فروغ فرخزاد، تهران،انتشارات هنر و تربیت،1381
فروغ فرخزاد، دیوان کامل اشعار، تهران ، انتشارات مرز فکر، 1383
مریم جعفری، شهر آشوب ، تهران ، انتشارات شادان، 1383
سیروس شمیسا ، نگاهی به فروغ فرخزاد ، تهران ، انتشارات مروارید، 1997

Farrojzad, Forug, *Obra poética completa*, Teherán, Editorial Frontera del Pensamiento, 2004.
Jafari, Mariam, *Una ciudad en conflicto*, Teherán, Shadan, 2006.
Shamisa, Syrus, *Una mirada sobre Forug Farrojzad*, Teherán, Morvarid, 1997.

# LA AUSENCIA DE UNA PRECURSORA: APROXIMACIÓN A LA OBRA FEMENINA EN GALLEGO DE ÚRSULA HEINZE

*Carlos Jesús Sosa Rubio*
*UNED*

ABSTRACTS
La escritora alemana Úrsula Heinze, residente en Galicia desde los años sesenta, realizó importantes aportaciones a la literatura gallega gracias a sus obras narrativas y ensayos, cosechando importantes éxitos. Sin embargo a mediados de los noventa, contando ya con un cierto renombre e importantes premios, decidió ausentarse indefinidamente de este sistema literario para escribir en su lengua nativa. Hoy, su obra en gallego está casi completamente descatalogada: una muestra, o quizás una causa, del relativo desconocimiento que se cierne sobre su creación literaria. Estas páginas constituyen un acercamiento a su figura, así como a cuatro de sus obras más relevantes en el seno de la literatura femenina: los ensayos *Arredor da muller en 18 mundos* y *Mulleres*, de un lado, y las novelas *O soño perdido de Elvira M.* y *Anaiansi*, de otro.

German writer Ursula Heinze, resident in Galicia since the sixties, made important contributions to Galician literature with her narrative works and essays, achieving important success. However, in the mid-nineties, having already some reputation and important awards, she decided to indefinitely leave this literary system to write in her native language. Today, her works in Galician are almost completely unlisted: a sign, or perhaps a cause, of the relative ignorance, that hangs over her literary creation. These pages are an approach to her figure, as well as to four of her most important works within women's literature: the essays *Arredor da muller en 18 mundos* and *Mulleres*, on the one hand, and the novels *O soño perdido de Elvira M*. and *Anaiansi*, on the other.

KEYWORDS
Literatura femenina, narrativa, ensayo, literatura gallega, mujer.
Women's literature, narrative, essay, Galician literature, woman.

El 30 de mayo de 2013, la prensa regional de Galicia publicó la nómina de los galardonados con las Medallas Castelao correspondientes a este año. En ella figuraba Úrsula Heinze, escritora en lengua gallega y traductora de origen alemán, afincada en esta comunidad autónoma desde finales de los años sesenta. La comunicación oficial remitida desde el Gobierno regional afirmaba que la autora de *O soño perdido de Elvira M*. "deu a coñecer en Galicia moitos poetas descoñecidos", al tiempo que "enriqueceu a nosa literatura". Observamos por tanto que su labor como traductora ha vertebrado la decisión administrativa, pasando a un segundo plano –y de manera genérica- sus aportaciones netamente literarias.

Transcurrido casi un mes, el 28 de junio, se celebró en Santiago de Compostela el acto de entrega de las medallas. Allí, durante su intervención, el presidente de la Xunta de Galicia, Alberto Núñez Feijóo, destacó que Heinze ha sido "pionera da nosa literatura infantil e xuvenil", sentenciando a continuación: "Cómpre que lle agradezamos que acompañe os soños dos nosos cativos e rapaces e que lle digamos: grazas"[1]. Todas estas referencias nos sirven, al menos de manera nimia, para tomarle un pulso al estado de opinión que existe en Galicia sobre la obra de Úrsula Heinze: basta realizar una somera búsqueda a través de internet para descubrir que hoy día es una autora relativamente desconocida incluso en el sistema literario gallego.

Además, por lo que respecta a su faceta como escritora, Heinze es especialmente conocida como autora de obras infantiles y juveniles: algo que puede deducirse de las palabras de Feijóo. Anxo Tarrío, por ejemplo, la menciona en su *Literatura gallega* como la primera ganadora que tuvo el premio Merlín, otorgado a su obra *A casa abandonada* (1987) (Tarrío, 1988: 220), que es por cierto la única obra de Úrsula Heinze que mantiene en catálogo una de las grandes editoriales gallegas: *Xerais*. Lo paradójico es que la última obra infantil-juvenil que publicó la autora de origen alemán fue *Quérote*, en 1994.

Sin embargo, como recuerda Amaya Lorenzo, desde 1997 esta autora ha escrito desde Santiago de Compostela veintisiete libros de poesía en alemán, "catro deles en edición bilingüe alemán-galego (*Credo*, 1999); *Ambra*, 2001; *Torso*, 2002; *Nadir*, 2005)" (Lorenzo, 2007: 86). Y previamente, entre los años 1982 y 1998, salieron de imprenta otras siete obras narrativas y seis ensayos, todos en lengua gallega. Por tanto no resulta extraño que una autora como Lorenzo, que conoce directa y profundamente la vida y la obra de Heinze, defina a esta coloniense de manera sintética, pero global: "(...) é autora de numerosas obras en galego (novelas, narracións, libros de entrevistas, literatura infantil e xuvenil, poesía e ensaios, tradicións) (...)" (Lorenzo, 2007: 86).

La negación de ese carácter poliédrico, algo que sucede cada vez que se le cataloga como autora de obras infantiles-juveniles o como traductora, es una manifestación indudable de su ausencia –voluntaria pero con causas sistémicas, como veremos- en el panorama histórico reciente de las letras gallegas. Desde hace años, Úrsula Heinze crea el grueso de su producción literaria en su lengua materna. Sin

---

[1] Puede consultarse la intervención completa del presidente Feijóo a través del siguiente enlace web: http://www.xunta.es/notas-de-prensa/-/nova/7269/intervencion-presidente-xunta-acto-entrega-das-medallas-castelao-2013

embargo para Anxos García Fontes, existen razones concretas que han originado esa ausencia de un entorno literario que, paradójicamente, le brindó una cálida acogida: “Non é esaxerado dicir que durante estas dúas décadas, a dos oitenta e a dos noventa, conseguiu colocarse nun lugar central do campo literario galego”, recuerda (García, 2011: 40-43).

En efecto, algunas de sus obras recibieron los más prestigiosos premios de las letras regionales: en 1981 *O soño perdido de Elvira M.* fue finalista en el Premio Chitón, y más adelante también recibió el Premio Merlín por *A casa abandonada* (1986); ya en la siguiente década, y como recuerda la profesora Dolores Vilavedra, “foi a primera muller que gañou un dos ‘grandes’ premios da narrativa, el Blanco-Amor, por *Culpable de asasinato* (1994)” (Vilavedra, 2007: 147), y también el Losada Diéguez por esta misma obra, que paradójicamente no fue publicada en castellano, pero sí traducida al rumano. Actualmente la edición en gallego de este novela está descatalogada.

Fue además una autora mediática gracias a lo que García Fontes denomina “o seu labor de divulgación cultural nos medios de comunicación” (García, 2011: 40-43); así, tuvo un activo papel de colaboradora en Radio Galega, además de en los diarios “El Correo Gallego” y “Galicia Hoxe”: “colaboracións que contribuíron -señala esta autora- a asentar unha imaxe autorial sólida durante os anos de maior actividade”, (García, 2011: 40-43).

Finalmente, y como muestra de ese lugar central que según decíamos antes Heinze llegó a ocupar en el espacio literario gallego en las décadas finales del siglo XX, es necesario señalar que entre 1991 y 1995 ostentó la presidencia del Pen Club Galicia sucediendo a Alfredo Conde (1990-91) y precediendo a su actual presidente, Luis González Tosar, siendo la única mujer que ha ostentado la máxima responsabilidad en la sección gallega de la organización Pen International. Lo paradójico es que en el momento cumbre de su carrera, Heinze decida abandonar la creación narrativa en esta lengua, optando al mismo tiempo por una ausencia que se ha mostrado irreversible y por lo que Vilavedra denomina “regreso ás orixes” o “retorno ao útero da lingua-nai” (Vilavedra, 2007: 147) para escribir poesía en alemán, según veíamos.

Esa paradoja es explicada por la profesora viguesa como consecuencia de una inflexión vital provocada por la muerte de su madre, si bien es cierto que parece haber una razón que va más allá de lo estrictamente personal: el hecho de considerarse injustamente tratada por el *establishment* literario gallego (Vilavedra, 2007: 147). En

ello profundiza Anxo García Fonte al suponer que la insatisfacción expresada en ocasiones por Heinze sobre la recepción de su obra en Galicia tiene que ver "cunha dificultade para franquear a barreira de incomprensión que existe entre unha emisora e uns receptores cuns referentes culturales moi diferentes, ainda que ela alude máis ben á crítica e a mediadores culturais e non ao público en xeral" (García, 2011: 40-43).

Sin embargo, García Fonte complementa las causas de la ausencia que apunta la profesora Vilavedra con otras dos muy concretas: el desencanto por la manera de funcionar del campo literario gallego, donde a pesar de los éxitos cosechados parece, según ella, que "nunca se sentiu da casa", y su difícil encaje dentro de un sistema literario "que goza dunha autonomía aínda débil onde é moi difícil sobrevivir fóra da protección dalgunha das etiquetas ideolóxico-artísticas consolidadas nos últimos anos" (García, 2011: 40-43).

Esa singularidad que, a juicio de esta autora, terminó siendo en cierto modo detonante de la ausencia de Heinze, podría ejemplificarse en la posición que mantiene frente a la cuestión femenina en el contexto de su producción literaria: "O que distingue a Úrsula Heinze do resto das narradoras coas que compartiu a consolidación dun espazo dentro do campo literario galego para as mulleres, é a súa actitude narrativa e a vantaxe de ser capaz de distanciarse cultural e ideolóxicamente dos temas que trata" (García, 2011: 40-43), señala. Porque, frente a estos rasgos distintivos que señala García Fonte como propios de la escritora coloniense, existen otros tres que compartiría con otras autoras declaradamente feministas: "O interesa na subxectividade feminina, na complexidade das relacións sexuais e de dominio entre homes e mulleres, no peso da familia como institución opresiva e afectiva ao mesmo tempo", enumera (García, 2011: 40-43).

APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA LITERATURA GALLEGA DE MUJERES

En la historia de las letras gallegas se distinguen, según Carmen Blanco, tres grandes etapas (Blanco, 1998: 29):

- La primera sería el florecimiento medieval del periodo gallego-portugués, desarrollada en el contexto de una sociedad monolingüe hasta que el castellano irrumpe en el ámbito cultural gallego a mediados del siglo XIV. Es un tiempo de "absoluta ausencia femenina", en palabras de esta autora, pues frente a otros ámbitos literarios como el arábigo-andaluz o el occitano, "no conocemos a ninguna escritora medieval gallego-portuguesa" (Blanco, 1998: 29).

– La segunda etapa se solapa en el tiempo con los denominados 'Séculos Escuros' –siglos XVI-XVIII-. Paradójicamente, la decadencia generalizada de las letras gallegas coincidió con la apertura humanista, "que propició en Occidente el acceso de una minoría femenina privilegiada a la cultura", como recuerda la profesora Blanco (Blanco, 1998: 29). A su juicio Isabel de Castro e Andrade, condesa de Altamira, ocuparía en el siglo XVI ese papel de figura fundacional dentro de la tradición literaria gallega de mujeres gracias a un poema escrito en una variante lingüística derivada del gallego-portugués. A ella se sumaría en este periodo tricentenario Francisca de Isla e Losada, hermanastra del Padre Isla.

– Finalmente la tercera, coincidiendo con la edad contemporánea, sería de progresiva recuperación y consolidación de una literatura que irá adquiriendo, poco a poco, pretensiones de literatura nacional. Es la época de Rosalía de Castro, que con *Cantares gallegos* (1863) marca el inicio simbólico del *Rexurdimento*: una escritora que en opinión de Blanco no sólo es la máxima figura pionera de estas letras, sino también la escritora que representa a la creación literaria en gallego en el contexto universal, "pues es –destaca- la personalidad literaria más reconocida fuera de los límites lingüísticos propios, un hecho bastante insólito tratándose de una mujer" (Blanco, 1998: 30). Sin embargo, y pese a ello, Rosalía también sufrió discriminaciones por su condición de mujer, como explica Anxo Tarrío: "En efecto, bien se percataba Rosalía de que su condición de mujer era un obstáculo más para llevar a cabo la obra que pretendía", manifiesta (Tarrío, 1988: 66).

Por lo demás, el arco temporal que abarca todo el siglo XIX y hasta la Guerra Civil es, según Carmen Blanco, el periodo "de los obstáculos psico-sociológicos que les impedían [a las mujeres] la asunción de la autoría y de la dimensión pública de esa escritura" (Blanco, 1998: 32). Son los años de Avelina Valladares o Marcelina Soto Freire, hermanas de dos figuras muy importantes del Rexurdimento –caso de Marcial Valladares y Manuel Soto- que, en oposición a ellos, no gozaron de reconocimiento.

Los años de la Segunda República aceleraron la participación de la mujer en el mundo cultural, gracias entre otras cosas a la aparición de nuevos géneros como los didácticos y periodísticos. Fue un trayecto corto, atajado por la sublevación militar de 1936 y sus consecuencias bélicas, aunque Carmen Blanco opina que "hay terrenos conquistados que ya no se perderán" (Blanco, 1998: 34). En los años de la dictadura hubo algunos hitos, entre ellos la designación de Francisca Herrera como primera mujer miembro de la Real Academia Gallega (1945), aunque el fenómeno más reseñable fue el

nacimiento de la *Nova Narrativa Galega*, comprendido según Mª Camino Noia Campos entre los años 1954 y 1969, "datas da publicacións da primeira obra de Mourullo e do segundo libro de Casares" (Noia, 1992: 33). En este periodo arranca la trayectoria literaria de María Xosé Queizán con *A orella no buraco* (1965): una autora fundamental en la narrativa femenina gallega que Noia menciona, junto a Carlos Casares, como parte de la "xeración máis nova" de esa, a su vez, *Nova Narrativa*.

Carmen Blanco distingue dos generaciones literarias de mujeres en el periodo 1939-1975: una situada en torno a los años 50, con nombres como María Mariño Carou, Pura Vázquez o Luz Pozo, marcada "por una preocupación existencial y el predominio de una cierta especificidad femenina vinculada en ciertos aspectos a los prototipos genéricos tradicionales", que sería fundamentalmente poética hasta los años 70, pero capaz de evolucionar "muy profundamente adaptándose a los nuevos contextos culturales"; la otra, que iría de 1960 a 1975, aglutinaría a Xohana Torres, Queizán o Teresa Barro, y se centraba más en "la preocupación social y una cierta tendencia al igualitarismo genérico siguiendo el modelo masculino" (Blanco, 1998: 34).

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA NARRATIVA EN GALLEGO DE ÚRSULA HEINZE

La profesora Blanco afirma que será a partir de 1975, y sobre todo de 1980, cuando aumente de manera sustancial el número de escritoras en lengua gallega. Es necesario señalar que el valor simbólico de 1975, común a todas las literaturas hispánicas por razones políticas obvias, adquiere una notable fortaleza cuando hablamos de producción literaria femenina, ya que ese año coincidió, además, con la celebración del Año Internacional de la Mujer, "que dará lugar a la eclosión en Galicia (...) del llamado feminismo de la liberación de la mujer, que acabará afectando de manera muy importante a la evolución de la literatura gallega" (Blanco, 1998: 34).

Es en este periodo cuando comienza su actividad literaria Úrsula Heinze (Colonia, Alemania, 1941), que como recuerda Anxos García Fonte entró en contacto "con Galicia e a súa lingua a través do seu matrimonio en 1968 co filólogo galego Ramón Lorenzo" (García, 2011: 40-43), que le prestó ayuda lingüística en la composición de su novela *O soño perdido de Elvira M.,* según reconoce la propia escritora en un paratexto situado en sus páginas iniciales. En general, las historias de la literatura nacional gallega no aportan demasiados datos sobre su vida y obra, mientras que los artículos monográficos tampoco abundan. Anxo Tarrío, por ejemplo, destaca que entró "con buen pie en el elenco de nuestra narrativa" y califica su novela *O soño*

*perdido de Elvira M.* (1982) y su colección de relatos *Remuíños en coiro* (1984) como "dos libros de indudable valor" (Tarrío, 1988: 202).

Por su parte Emilio Xosé Ínsua la coloca entre la nómina de narradores de la promoción de los setenta, junto a autores como Xosé Fernández Ferreiro, Xoán Bernárdez Vilar, Xoan Ignacio Taibo o Margarita Ledo Andión. De su obra afirma que "insiste unha e outra vez na exploración da interioridade feminina, presentando a cotío personaxes angustiados, á procura do amor ou perseguidos polo seu pasado en forma de temor o de nostalxia" (AA.VV: 2001, 383). Dolores Vilavedra la une a Marina Mayoral para decir que ambas son escritoras doblemente periféricas: "Primeiro, pola súa condición de mulleres, que as singularizaba nidiamente no panorama literario dos 80. Segundo, por ubicárense ámba as dúas lonxe do centro xeográfico e lingüístico do sistema", señala (Vilavedra, 2007: 147).

Sin embargo, y pese a los condicionantes encontrados por la señora Heinze a lo largo de su trayectoria literaria en gallego –desde su condición de mujer hasta ese carácter periférico al que alude Vilavedra, pasando por la fría recepción que haya podido tener parte de su obra entre el público especializado-, lo cierto es que buena parte de ella fue creada en los veinte años más trascendentales de la historia reciente de las letras gallegas.

Sin duda su periodo de mayor actividad literaria coincidió con la vertebración del gallego como lengua oficial y de cultura en la década de los 80: de hecho el año de la creación de *O soño perdido de Elvira M.* (1981) se aprobó el Estatuto de Autonomía que consagraba la cooficialidad de la lengua gallega; la obra fue publicada al año siguiente, fecha en que se aprobaron las *Normas Ortográficas e Morfolóxicas do Idioma Galego* (1982) y el Decreto 173/1982, de 17 de noviembre, que desarrollaba las competencias estatutarias atribuidas a la Xunta de Galicia en materia de enseñanza y difusión del gallego. A mediados de 1983, poco antes de la publicación de Remuíños en coiros, también fue aprobada al Ley de Normalización Lingüística. Arrancaba, por tanto, una etapa apasionante donde se asentaron con fuerza las bases de la cultura gallega actual, y donde Úrsula Heinze fue no sólo protagonista, sino también pionera en la forma de plasmar la problemática de la mujer gallega en dos de sus obras: *Arredor da muller en 18 mundos* (1985) y *Mulleres* (1991).

## ÚRSULA HEINZE, CRONISTA. *ARREDOR DA MULLER EN 18 MUNDOS* Y *MULLERES*

Publicados con un intervalo de seis años, estos libros "poden situar nas fronteiras do xénero narrativo e xornalístico", a juicio de Anxos García (García, 2011: 40-43). Opina Heinze que los casos reales "interesan e conmoven moito máis cós problemas inventados, porque nos tocan máis fondamente", y en consecuencia opta por contar de un lado la vida, las ilusiones, la percepción de los hechos sociales y los problemas de dieciocho mujeres anónimas y de otro la trayectoria personal y sobre todo laboral de ocho profesionales ampliamente reconocidas en la Galicia de finales de los ochenta.

La técnica narrativa es casi idéntica para ambas obras: se trata de entrevistas de gran formato que la autora no reproduce utilizando alguna de las dos fórmulas clásicas del periodismo –entrevista directa, es decir, preguntas-respuestas, o entrevistas indirectas, donde se mezclan creación periodística y declaraciones entrecomilladas, resultando textos mucho más interpretativos-, sino optando por un género distinto, probablemente inventado por Heinze y, desde luego, sin precedentes en la literatura gallega, como ella misma recuerda en las primeras páginas de *Arredor da muller en 18 mundos*: "Polo que eu saiba, nunca se recolleron nun libro testemuños directos de mulleres galegas, falando elas dos seus problemas, opinións e ilusións", reconoce en su prólogo.

¿Qué hace la autora? Transcribe todas las declaraciones en primera persona, aunque no reproduce las preguntas. Por tanto, el lector tiene la impresión de situarse ante monólogos donde mujeres anónimas de la región, en el caso de *Arredor da muller en 18 mundos*, o gallegas de renombre, si nos referimos a de *Mulleres*, exponen su 'caso'. La carga dramática originada por una sucesión de párrafos generalmente inconexos, aunque muy reveladores, sintéticos y explicativos sobre las maneras de ver el mundo femenino, es, a nuestro juicio uno de los mayores logros literarios que obtiene Úrsula Heinze aplicando esta técnica; mucho más elevada que si ella adoptase, mediante la reproducción de sus preguntas, el papel de moderador generalmente reservado a quien realiza una entrevista. Además, es consciente del objetivo que persigue al emplear esta técnica: "(...) prescindín do esquema pregunta-resposta, xa que considero o método aplicado máis espontáneo e atractivo", cita en el prólogo de *Mulleres*.

Sin embargo, no nos parece que la espontaneidad sea un objetivo alcanzado: desde nuestro punto de vista, y centrándonos en *Arredor da muller...*, es obvio que la

autora recurre a un cuestionario si no idéntico, sí muy similar para todas las mujeres; algo que se aprecia no sólo en el hecho de que todas expongan su visión sobre los mismos temas sociales como el aborto, las relaciones sexuales, el divorcio o la Iglesia, sino también en la manera de plantear su posicionamiento: "O matrimonio para min tampouco ten importancia" (p.25), afirma Helena, una estudiante soltera de Vigo, justo después de hablar sobre la escasa relevancia que otorga a la virginidad, y antes de posicionarse en torno al aborto. Al lector no escapa que va respondiendo a preguntas formuladas por Heinze pero no reproducidas, para así evitar la fragmentación del texto e interrumpir el hilo del discurso reproducido como si fuera un *collage* de textos.

Hay además una diferencia fundamental entre ambas obras. Según veíamos las protagonistas de *Arredor da muller...* son anónimas, de todas las edades y orígenes; así, si diseccionamos los pocos datos que poseemos sobre ellas -sólo sabemos nombre de pila, edad, profesión, localidad y estado civil-, descubrimos que doce se encuentran entre los 27 y los 47 años de edad. La mujer más joven es Uxía, una estudiante coruñesa de 17 años; la mayor Andrea, labradora compostelana de 76. Por lo que respecta a la distribución geográfica, nueve pertenecen a municipios de A Coruña, cinco de Pontevedra, tres de Lugo y sólo una de Ourense. Tal vez por ello diga Úrsula Heinze en el prólogo que sería demasiado ambicioso hablar de representatividad, "pero –matiza- sí busquei persoas de distintos niveis sociais e culturais, tendo en conta tamén o seu estado civil". Realmente, todas ellas forman un muestrario de opiniones, circunstancias y visiones del mundo y de la vida con los que un lector medio va a hallar fácilmente puntos de conexión: "A historia de calquera persoa reflexa moitas veces a propia vida coma nun espello (...) Neste sentido, para algúns lectores quizais sirva de terapia o que están a punto de ler", prosigue Heinze.

Sin embargo, la diferencia aludida radica en que ese propósito especular no puede ser compartido con *Mulleres*, pese a que en la propia contraportada de este libro se afirme que es una propuesta complementaria de aquél. Aquí Heinze apenas va más allá de la divulgación propia de la entrevista como género periodístico, sin las limitaciones espaciales o estilísticas propias de un medio de comunicación, y con las particularidades narrativas que comentábamos. Hablamos de mujeres autorrealizadas por sus logros profesionales, "dunhas galegas únicas e exemplares que conseguiron facer soa-lo seu nome a nivel nacional e internacional", y a las que el éxito no les llega "`por un matrimonio, como ocorrería en tempos pasados, senón pola propia vontade", manifiesta la autora en el prólogo de esta peculiar obra. Y frente a lo que ocurre en

*Arredor da muller...,* donde se reflejan opiniones sobre temas sociales vinculados a la mujer, pero ajenos a las protagonistas, en esta obra Heinze carga todas las tintas en la trayectoria personal y profesional de las entrevistadas, pasando todo lo demás a un plano secundario.

Por otra parte, en las primeras páginas de *Mulleres* la escritora de origen alemán saca una especie de patrón tipo con rasgos comunes en la educación infantil de las entrevistadas: entre ellos, la ausencia de padres autoritarios o inaccesibles, la educación no basada en una obediencia ciega, la aceptación de sus opiniones en el seno familiar, rebeldía frente a la imposición, libertad de movimientos y acción, y como consecuencia de todo ello, adquieren habilidades para la resolución de conflictos, la asunción de responsabilidades, la capacidad de decisión o la persecución incansable de un objetivo. Frente a *Arredor da muller en 18 mundos*, donde la frustración vital y la problemática derivada de dificultades familiares –malos tratos incluidos- no eran rasgos infrecuentes, parece que en *Mulleres* Heinze plantea un muestrario de historias de éxito derivadas de una buena educación ofrecida en el seno de familias estructuradas que apostaban por las hijas. Por tanto el lector tiene acceso a las dos caras de la misma moneda y descubrirá, gracias a esta ultima obra, que la educación es el valor que forma caracteres y permite la realización de la mujer. Desde ese punto de vista es un trabajo muy didáctico.

Como conclusión podría decirse que la obra de 1985 le toma el pulso a la mujer, con carácter general aunque para ello se recurra a entrevistas personales, mientras que en *Mulleres* lo que verdaderamente interesan son los hechos que han configurado la vida de estas gallegas universales. Ese personalismo se ve reforzado por una entradilla con fuerte carga descriptiva, contextualizadora, que se coloca al inicio de cada una de las entrevistas para que el lector conozca de la mano de Heinze cómo eran el entorno y las circunstancias en que se produjo el encuentro entrevistadora-entrevistada: en *Arredor da muller...*, esa información no existe. Hablamos, por tanto, de dos obras únicas y precursoras que, aun siendo complementarias en contenidos y técnicamente casi idénticas, reflejan una evolución de lo general a lo personal, de lo social a lo profesional, y del anonimato a la fama.

ÚRSULA HEINZE, NARRADORA. O SOÑO PERDIDO DE ELVIRA M. Y ANAIANSI

Dos de las propuestas narrativas más interesantes que presenta la señora Heinze son novelas donde aborda en profundidad, aunque con perspectivas diferentes, la psicología femenina. Sobre *O soño perdido de Elvira M.* (1982) destaca María Camino

Noia Campos que con ella surge en la literatura gallega el relato amoroso que recrea problemas de pareja, teniendo continuidad paradójicamente en una obra de Marina Mayoral, *Unha árbore, un adeus* (1989), la otra autora que Dolores Vilavedra califica de "doblemente periférica", según veíamos (Noia, 2000: 253).

A nuestro juicio, en esta novela de corte rural y sabor romántico, protagonizada como opina Katleen N. March por "membros dunha clase social galega moi acomodada e case lembra a realidade decimonónica" (March, 1989: 373), hombres y mujeres mantienen roles tradicionales: ellos actúan, trabajan, toman decisiones, son médicos como Rosendo o el doctor Torreira, escritores como Fermín, funcionarios de la Administración Pública, caso del senador De la Torre, o incluso realizan tareas agrarias como Amaro. Frente a éstos, las mujeres se limitan a ejercer el papel tradicional que la alta sociedad les otorga y espera de ellas: Elvira Mareque, la protagonista, se convierte en una rica heredera tras fallecer su esposo, viudo y padre de Isabel, con el que contrajo matrimonio a los 18 años. Él enfermó, falleciendo transcurridos apenas tres años desde la boda; pero ella acató su obligación de esposa cuidadora hasta el final: "Tiveches que coidar tantos meses ó teu home que tamén ti estás feita unha cataplasma" (p.17), se afirma en las páginas de esta obra. En efecto, desde el principio el lector descubre que la protagonista, sólo por ser la viuda de Mareque y mantener la compostura propia de una señora rural de la alta sociedad, se transforma en un referente moral para todos – "comprendes ben a forza da voz que sae daquela boca", se le dice a Miguel (p.31); especialmente para su hijastra Isabel, a quien Elvira dice procurarle toda la felicidad.

Sin embargo, conforme avanza la lectura, se va descubriendo a una Elvira más humana, menos hierática, que ama con locura a Miguel, el prometido de Isabel; éste además de corresponder ese amor, hace de puente entre la protagonista y el doctor Torreira, un médico de métodos alternativos y fuerte carácter que cura a Elvira de su enfermedad nerviosa. Se producen, por tanto, revelaciones progresivas: se va modulando la percepción de una exquisita cumplidora del deber, enferma y moribunda, para observar a una mujer que ama y es amada, con todas las precauciones propias del contexto, de su rango social, y que incluso llega a solicitar un aplazamiento en la boda de Miguel e Isabel: teóricamente porque no ve a su hijastra suficientemente formada para ser esposa, aunque el lector siempre tendrá la duda de si era ése el motivo real, o antepuso sus sentimientos hacia el futuro yerno a la felicidad de su hijastra: quien por cierto no ama a Miguel, sino a Rosendo, aprendiz médico del doctor Torreira. De hecho su matrimonio con Miguel se acordó entre el senador De la Torre, padre del joven, y la

propia Elvira, para que Isabel ejerciera de redentora de Miguel: "Por eso debe casar canto antes, o mais axiña posíbel pra que faga bo del a muller", se dice (p.23).

La tercera mujer protagonista, Lolita, hace honor a su nombre y es sencillamente una lugareña de baja alcurnia que despierta intereses sentimentales en el entorno de la familia Mareque, recibiendo a cambio los insultos más duros y misóginos por parte del doctor Torreira. Así pues, observamos a tres mujeres de roles clásicos: la viuda ejemplar y contemplativa, la esposa joven, pasiva, cuya función es redimir a un marido "tarabela" y "recastado" (p.23) y la mujer rural libertina sin valores ni clase. Sólo Elvira protagoniza un viraje paulatino hacia el amor correspondido y la felicidad, haciendo un amago de abandonar los parámetros establecidos y tomando decisiones donde se difuminan los límites que separan el cumplimiento del deber y el beneficio propio.

Finalmente se celebra la boda de Isabel, pero no con Miguel, sino con el doctor Rosendo, mientras que la muerte del joven hijo del senador impide que se cierre el círculo de la felicidad amorosa y Elvira, perdido su sueño de alcanzar el amor, podrá seguir siendo a ojos del mundo rural gallego esa impecable viuda de las primeras páginas de la obra: porque el secreto amoroso que antes compartía necesariamente con su amado, ahora queda sólo para ella. El destino la obliga a seguir siendo, con impotencia, la mujer que todos quieren que sea, sin margen para su libertad o sus deseos.

Por su parte *Anaiansi* (1991) es una historia femenina donde la mujer ostenta un protagonismo distinto. Narra la historia de una joven profesora de arte y lengua gallega de 35 años y con madera de antiheroína, que vive en constante desasosiego aturdida por sus relaciones familiares, por la actitud de unos alumnos irrespetuosos ante los que es incapaz de imponerse, y por una sociedad en general que la mira con curiosidad no sólo por su estrafalaria manera de vestir, sino por atreverse a vivir de manera distinta.

Reside en su domicilio familiar rodeada de mujeres. Todas juntas, forman un políptico intergeneracional de sensibilidades femeninas: una abuela fumadora que no quiere vivir la residencia de ancianos; una madre que trata de aglutinar a las demás mujeres de la familia en torno a un modelo clásico de la misma; una tía obsesionada con la limpieza que fue rechazada por su novio en la juventud y estuvo a punto de profesar como religiosa; y dos hermanas, Anaiansi de 35 años, profesora de instituto y Cristal, de dieciséis, que fuma, estudia y vive creyendo ser un gato. Entre todas generan una atmósfera tan asfixiante como surrealista, que oprime a Anaiansi. Y curiosamente, conforme se va descendiendo en edad dentro del clan, puede observarse un paso

progresivo de los valores colectivos a los inmanentes, reduciéndose la capacidad de sacrificio por la familia y primando, en sus miembros más jóvenes, el interés personal: la abuela, según afirma la propia madre de Anaiansi, siempre vivió sacrificada por todos, mientras que Cristal, en el otro extremo afronta su vida de espaldas a todos.

Lo paradójico es que frente a ese ambiente opresivo, tan distinto a lo que necesita una joven profesora de secundaria interesada en la cultura, la liberal Anaiansi descubre una salida en el matrimonio: la única salida. Tras ser rechazada de manera cruel por Primitivo Conde, padre, esposo y hombre mucho mayor que ella, la joven profesora termina casándose inesperadamente con Xelmírez, padre de un hijo adolescente a quien conoció en el transcurso de un acto cultural, y con el que paradójicamente mantuvo desde siempre una relación distante. La decisión sorprende sólo en parte, pues si bien es cierto que el lector no espera que se produzca esa unión, también resulta coherente con la desaforada voluntad de contraer matrimonio que muestra la protagonista. De hecho, llega a aconsejarle a su hermana adolescente que se case pronto "e non esperar tanto coma min" (p.93). Por tanto frente a lo que sucede en *O soño perdido de Elvira M.,* en *Anaiansi* no vemos una historia de amor, sino de necesidad. Aunque en ninguna de las dos obras las protagonistas llegan a ser felices.

Como vía de escape ante la opresión familiar, de un Xelmírez que le aconseja renunciar a su relación con Conde "porque fas desgraciados a outra muller e a uns nenos inocentes" (p.76) o de un trabajo que piensa dejar el día que se case, la contradictoria Anaiansi –cuyo nombre indio paradójicamente significa "amigo mío, te entrego a mi hija"- opta por refugiarse en la ironía, de la que hace gala constantemente.

Al final alcanza su objetivo, pues el matrimonio le otorga un salvoconducto para salir de su círculo familiar: sin embargo la trama demuestra que frente a lo que ella misma cree, Anaiansi no acepta la oposición de Xelmírez "porque quero ser feliz" (p.131), sino guiada por unos valores donde el matrimonio aparece como única salida. Esto, unido a la importancia que la protagonista otorga a las apariencias, a las percepciones ajenas, y a la constante sensación de soledad que la invade cuando trata de vivir una vida diferente, gesta un conjunto de circunstancias que atrapan a la protagonista y condicionan su actitud. Finalmente no será tan rupturista como parece desde las primeras páginas, ni vive de espaldas a las instituciones tradicionales como la familia o el matrimonio. Paradójico y contradictorio, aunque es sabido que ambos son rasgos antiheróicos... y Anaiansi, como decíamos, tiene buena madera para ostentar tal distinción.

BIBLIOGRAFÍA. Libros

AA.VV. *Actas do Segundo Congreso de Estudios Galegos*. Vigo, Galaxia, 1989

AA.VV. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham, University of Birmingham, 1998

AA.VV. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca).* Barcelona, Anthropos, 2000

AA.VV. *Literatura galega, século XX*. Vigo, Edicións A Nosa Terra, 2001

Blanco, C. "Literatura gallega de las mujeres: fundación y refundación". En AA.VV. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham, University of Birmingham, 1998

March, K.N. "Prolegómenos a un estudo das novelistas galegas". En AA.VV. *Actas do Segundo Congreso de Estudios Galegos*. Vigo, Galaxia, 1989

Noia, Mª C. *A nova narrativa galega*. Vigo, Galaxia, 1992

Noia, Mª C. "La narrativa gallega de mujeres". En AA.VV. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca).* Barcelona, Anthropos, 2000

Tarrío, A. *Literatura gallega*. Madrid, Taurus, 1988

BIBLIOGRAFÍA. Revistas

García Fontes, A. "A mirada distante de Úrsula Heinze", *Andaina: revista do Movimento Feminista Galego*, 58 (2011); pp.40-43

Lorenzo, Amaya. "Recursos literarios na obra poética de Úrsula Heinze de Lorenzo", *Madrygal*, 10 (2007); pp.85-91

Vilavedra, D. "Unha achega ao discurso narrativo de autoría feminina", *Madrygal*, 10 (2007); pp.145-151

BIBLIOGRAFÍA. Obras narrativas analizadas

Heinze, U. *O soño perdido de Elvira M*. Vigo, Xerais, 1982

Heinze, U. *Arredor da muller en 18 mundos*. Vigo, Xerais, 1985

Heinze, U. *Anaiansi*. Vigo, Ir Indo Edicións, 1989

Heinze, U. *Mulleres*. Vigo, Xerais, 1991.

# SIBILLA ALERAMO: STORIE DI ABBANDONI E DI PRESENZE ASSENTI

*Marianna Stucchi*
*UNED*

ABSTRACTS
In questo saggio cercherò di spiegare come l'assenza possa essere reale nonostante non la si possa vedere. Parlerò di Sibilla Aleramo, la prima donna italiana che lottò per la sua indipendenza. Decise, non senza grosse difficoltà e sofferenze, di lasciare marito e figlio per essere una donna libera. Questa era l'unica soluzione, ai tempi, per fuggire dalla violenza, fisica e mentale, del marito. Nello specifico analizzo il primo romanzo della scrittrice, "Una donna", una sorta di autobiografia in cui lei stessa ci parla e analizza la sua esperienza di "presenze-assenti".

In this essay I can explain how the absence can be really strong althought we can't see it. I write about Sibilla Aleramo, the first italian woman who fought for her independence. She decided, not without big difficulties and sufferings, to leave her husband and her son for being a free woman. This was the only solution to escape from her husband's violence, physical and mental. Specifically I analize the first novel of this writer, "Una donna" ("A woman"), a kind of autobiography in which she tells us and analyzes her experience about "absent-precences".

KEYWORDS
Indipendenza, assenza, libertà, scrittrice, solitudine.
Independence, absent, freedom, woman-writer, loneliness.

INTRODUZIONE

La vita di Sibilla Aleramo si concretizza precisamente in un susseguirsi di assenze o "sparizioni". Quella che lei stessa ci presenta nel suo primo romanzo ufficiale, una sorta di autobiografia, più o meno romanzata, una vita che però, dopo l'ultima pagina di questo libro, proseguirà in una ricerca di autoaffermazione del sé, in un continuo ricercare indipendenza, libertà, al di fuori di quelli che erano gli schemi classici del tempo in riferimento a una donna.

Ci imbattiamo quindi in un "personaggio femminile" che, una volta emancipatosi, prima obbligato dall'alto, dalla sua famiglia d'origine, poi, per scelta dolorosamente personale, da marito e figlio, si getta totalmente nella scrittura, una scrittura di denuncia e ribellione, nella vita, in nuovi amori, con nuovi uomini e donne, si lancia a perdifiato verso un anelito di libertà difficilmente raggiungibile da una donna qualsiasi di inizio Novecento.

Si dedicherà così approfonditamente alla letteratura, prima soltanto approcciata

attraverso la pubblicazione di articoli per una collaborazione con varie riviste femministe, di cui appunto "Una donna", il libro di cui parlerò maggiormente in questo saggio, sarà il primo frutto nel 1906.

RINA FACCIO E GLI PSEUDONIMI AL FEMMINILE

Chi era in realtà Sibilla Aleramo e perché l'utilizzo di uno pseudonimo?

Non dobbiamo dimenticare il periodo storico in cui nasce, cresce e scrive Sibilla Aleramo, all'anagrafe Rina Faccio. La sua vita, più o meno romanzata, con più o meno omissioni, la leggiamo tra le righe del suo libro, ciò che invece non leggiamo direttamente ma intuiamo nei pensieri è la situazione storica femminile dell'espoca.

I primi anni del Novecento sono un periodo molto importante dal punto di vista della scrittura femminile.

Finalmente le donne iniziano a uscire allo scoperto letterario affermando la propria identità autoriale. Come ben sappiamo tutt'oggi la diatriba letteraria maschile-femminile ricopre un ruolo abbastanza controverso e ne spicca la scarsa attenzione e importanza attribuita alla scrittura delle donne che ancora non riescono a occupare posti fissi nei programmi scolastici e negli scaffali delle biblioteche.

Naturalmente, a parte rari casi specifici, la differenza sta soprattutto nella profondità dello sguardo narrativo, uno sguardo invasivo, coraggioso perché "nuovo", che riesce a oltrepassare verità scomode perché in quelle verità ci è immersa.

Scorrendo gran parte della letteratura di autrici è facile accorgersi di come fosse (e sia) diffusa l'abitudine di servirsi di uno pseudonimo, quasi fosse una necessità per poter essere accettate, l'idea di nascondersi dietro un falso nome.

Questo perché agli inizi del Novecento la donna era comunque ancora schiava di dogmi e principi imposti, valori più o meno sacri che mal accompagnarono il mondo della scrittura. Si cercava così di mascherarsi per ovviare la censura, fosse essa di carattere sociale oppure morale. Proprio per questo motivo spesso vennero infatti adottati pseudonimi maschili che lasciavano maggiore libertà.

Lo pseudonimo dunque era una sorta di filtro al fine di evitare lo scandalo, un qualcosa che permettesse alla donna di esprimere le sue passioni, fantasie o i suoi sogni che spesso erano proprio vietati al genere femminile.

Inoltre va sottolineato che agli inizi del Novecento la via per accedere ai circuiti letterari ufficiali era molto ardua per una donna, fosse anche dotata di grande talento. Le possibilità maggiori per una donna erano di fatto due: o l'essere legata a un uomo importante che ne garantisse il talento (la qual cosa però capiamo bene ne frenasse

anche l'impeto indipendentista), oppure il percorrere deliberatamente la strada dello scandalo.

Sibilla Aleramo, per parte sua, percorrerà entrambe le strade creando grande scandalo ma anche, una volta liberatasi del marito appoggiandosi o intrattenendo relazioni con uomini importanti.

Spesso l'elemento autobiografico è stato l'unico momento di ispirazione, ma grazie a quelle donne si è sbloccato un meccanismo prettamente maschilista che ancor oggi purtroppo tende però a dominare.

“UNA DONNA”: BREVE SINOSSI

In questo suo primo libro (Sibilla A., *Una donna,* Feltrinelli Editore Milano, 2011) la Aleramo narra, leggermente romanzescamente la sua vita sin dall'infanzia, ripercorrendone i momenti più salienti ed evidenziandone soprattutto le emozioni, fino a giungere al giorno in cui abbandonerà il violento marito e il tanto amato figlio.

La sua infanzia e fanciullezza sono segnate da un profondo amore nei confronti del padre che le conferirà una certa libertà d'animo e di costumi. Un amore però contrapposto a un senso quasi di disprezzo verso la madre (vedremo meglio più avanti come si concretizzeranno tali sentimenti). Anche la giovinezza di Sibilla trascorre in una bolla di libertà, tra gioia e lavoro in fabbrica comincia a sviluppare il suo senso di indipendenza.

Ma la libertà per la giovane Aleramo sembra concludersi qui dando inizio a un periodo buio, di anni molto infelici. Il declino, chiamiamolo così, inizia quando a seguito di uno stupro si vedrà costretta a sposare un collega di lavoro. Costui, naturalmente un bruto, non la capisce e non la stima, ma le darà un figlio che diventerà per un periodo, la sua unica ragione di vita, una vita che non le appare certo come la desiderava.

Questo senso di inadeguatezza e insoddisfazione si acuirà con l'andare via via peggiorando della situazione coniugale, che sfocerà anche nella violenza fisica e in un tentato suicidio della donna. Aumenta così la consapevolezza che la maternità, per quanto gioiosa e piena d'amore, non sia sufficiente a colmare e soddisfare le varie esigenze di una donna moderna.

Si avvicina così alla letteratura in uno dei rarissimi momenti di tranquillità col marito. Fu anzi proprio lui, in qualche modo, a spingerla nuovamente a istruirsi. Scoprirà così che nel mondo esistono donne che stanno già lottando per acquisire maggior dignità. Da qui la collaborazione con riviste e giornali per i quali pubblicherà

articoli impegnati e di riflessione femminista.

La vera svolta le si presenta con la perdita del lavoro da parte del marito. Cogliendo la palla al balzo la Aleramo propone di trasferirsi a Roma, città che darà nuovo lavoro all'uomo e una fruttuosa collaborazione con una rivista a lei, rivista naturalmente di marchio prettamente femminista.

Sono anni di semi-libertà quelli romani, la scrittrice ritrova un senso per la sua esistenza che va oltre la maternità e scoprirà anche le ragioni per le quali dovrebbe allontanarsi dal marito.

> Il caso, il destino, forse l'oscura logica delle cose aveva voluto che, finalmente, io fossi costretta a mostrare all'uomo di cui ero schiava tutto il mio orrore per il suo abbraccio. Dopo dieci anni. Miseria! Lo strappo furibondo alla catena non era avvenuto nelle lunghe ore in cui essa mi dilaniava l'anima: la carne era stata più ribelle, aveva urlato, s'era svincolata; ad essa dovevo la mia liberazione (p. 157)

L'uomo però la metterà di fronte alla cruda realtà: qualora lei decidesse di andarsene sarà libera di farlo ma non potrà mai portare con sé il bambino. Di qui naturalmente il dilemma, la crisi di una madre che però risulterà più debole della sua forza vitale femminista.

Nonostante questo distacco sia molto tragico e doloroso in lei prevarrà il desiderio di smettere di reprimersi e, finalmente, liberare la sua personalità in che la accompagnerà incontro a un nuovo destino.

AUTOBIOGRAFIA AL FEMMINILE

Come tutte le autobiografie, anche quella al femminile, è naturalmente un'interpretazione, o meglio, un'autointerpretazione della propria vita, del proprio passato e della propria storia. Per quel che riguarda le donne in particolare si tratta di una sorta di forma più complessa del diario, mantenendone alcune caratteristiche, quali per esempio gli sfoghi personali, dove “l'io narrante e l'io narrato, si incontrano e danno luogo a un'interpretazione, non più solo a una confessione” (Rasy, E., *Le donne e la letteratura,* Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 63).

L'autobiografia è stato il genere più intrapreso dalle donne agli inizi della loro “carriera letteraria” in quanto genere quasi totalmente privo di regole. Naturalmente alla base di tutto ciò ci deve essere una forte motivazione narrante per non scadere nella banalità o, peggio, nell'inutilità. Bisogna poi essere in grado, come lettori, di scindere l'autobiografismo dai fatti reali. In “Una donna” per esempio, la prima lettura risulta

chiaramente a livello autobiografico in quanto l'io narrante è il personaggio protagonista femminile. La Aleramo "ha fatto delle vicende autobiografiche non freddi documenti di una causa, ma prove di qualcosa" (Corti, M., *Prefazione* in Aleramo, S., *Una donna,* op.cit., p. VIII). Da queste parole deduciamo come ci si possa fermare alla superficialità del racconto autobiografico di una vita personale e privata, ma dobbiamo altresì andare oltre e vederne invece la testimonianza di un'epoca, di un periodo storico, di qualcosa che vada oltre il singolo.

Seguendo il pensiero della Corti vediamo come effettivamente il libro della Aleramo, da semplice autobiografia, prenda la forma di un vero e proprio romanzo, conferendo a se stessa e ai suoi familiari i tratti peculiari di personaggi autonomi.

Tra la prima stesura (1901) e la pubblicazione intercorsero inoltre 5 anni di revisioni, aggiunte e modificazioni che porteranno definitivamente il libro nel codice "romanzo". A riprova di questo anche l'utilizzo dei flash-back e il conseguente rovesciamento della fabula o, ancor più significativo forse, l'omissione di alcuni "pezzi di verità", come per esempio la presenza di un nuovo amore per Sibilla nel momento dell'abbandono di marito e figlio.

Ciò che maggiormente emerge da questo libro inoltre non è tanto la personale vicenda della Aleramo, quanto la situazione più generale nella quale erano immerse, quasi senza via di scampo, le donne all'inizio del Novecento.

Si rivela inoltre, in una seconda lettura, un'analisi della famiglia che non è più in grado di autosostenersi: il "padre padrone" non sa gestire l'imminente follia della moglie né impedire l'errore della figlia.

Attraverso l'analisi famigliare la Aleramo sviluppa anche, indirettamente in questo libro e più esplicitamente nei suoi saggi, i problemi della società e delle diverse classi sociali.

Sempre secondo la Corti infatti questa rara autobiografia può esser anche definita "romanzo femminista", un punto di partenza per quella scrittura femminista, nata nel periodo dell'emancipazione femminile, ma di cui ancora oggi si parla con grande attualità.

È vero certo che oggigiorno la donna pare non debba più lottare per i suoi diritti, è certamente più indipendente che all'epoca della Aleramo, ma è vero anche che il giusto equilibrio dei ruoli maschili e femminili sia ancora da trovare.

LA MATERNITÀ

Siamo naturalmente tutti abituati a un concetto di maternità che corrisponde a

quello della totale dedizione della madre nei confronti del proprio figlio. Una dedizione che va spesso al di là della personalità propria della madre per riversare sulla piccola creatura tutti i propri sentimenti, tutto il proprio tempo e interesse.

Leggendo il libro “Una donna” ci troviamo di fronte quasi a un effetto di straniamento: una madre che decide di abbandonare il figlio per vivere lei stessa una vita, per poter esser libera. Ma libera da cosa? Non certo dagli obblighi materni. La libertà cercata, e infine ottenuta, dalla Aleramo riguarda qualcosa che va ben oltre l' “obbligo materno”, non è la semplice voglia di essere indipendente senza doveri verso nessuno. La libertà alla quale aspirava la nostra scrittrice era una libertà mentale e spirituale, oltre che, naturalmente, fisica.

“Ma all'arrivo la stessa volontà quasi estranea, superiore a me stessa, mi s'impose: mi avviai triste ma ferma, tra il fumo e la folla, fuor della stazione, m'inoltrai, misera e sperduta, nelle strade rumorose ove il sole sgombrava la nebbia” (p. 161) . Da queste semplici parole emerge chiaramente la determinazione di una donna spinta verso la propria libertà.

Non va scordato il tempo storico in cui visse la donna. I primi del Novecento. Una donna, una volta sposata, era legata al marito, ai suoi umori e alle sue decisioni, e nel momento in cui la Aleramo decide di lasciarlo, persino le leggi le sono avverse. Il diritto italiano stava dalla parte del marito: può lasciare l'uomo ma con ciò si dovrà staccare anche dal figlio e non le sarà permesso rivederlo e nemmeno restare in contatto con lui:

> Sempre più forte mi s'insinuava la persuasione che non avrei ottenuto mai nulla da colui, che la sua vendetta sarebbe stata inesorabile: dopo le minacce egli mi mandava ora parole beffarde: sapeva ch'io non potevo iniziare causa di separazione per mancanza di motivi legali. Mio padre, stanco, non interveniva più; fin dal primo giorno, del resto, egli mi aveva detto di non sperare. Mi pervenne il rifiuto dell'autorizzazione maritale per riscuotere l'eredità di mio zio. Infine, anche l'avvocato rinunziò ad ogni trattativa (p. 162-163).

Seguono poi parole molto forti che ci rendono ben chiara la drammatica situazione di “prigionia” di una donna a quel tempo: “Io restavo proprietà di quell'uomo, dovevo stimarmi fortunata ch'egli non mi facesse ricondurre colla forza. Questa era la legge” (p. 163).

Capiamo quindi che la situazione non fosse semplice come potrebbe apparire, sotto certi aspetti, oggigiorno. Ci troviamo quindi di fronte a una forte scelta morale

compiuta dalla donna che non possiamo, né dobbiamo, giudicare. Il dolore per l'abbandono del figlio, ormai abbastanza grande per capire cosa stesse succedendo, traspare dalle righe del suo libro in modo melodrammatico: il momento della sua fuga improvvisa, repentina, la gioia verso ciò a cui andava incontro e il dolore per ciò che lasciava alle sue spalle.

> Mi trovai sul treno senza sapere come vi fossi venuta. I primi urti del carrozzone si ripercossero in me come se qualcosa si strappasse dalla mia carne. E il senso dell'ineluttabile m'invase ancor più quando mi vidi portata lontano su quella forza ferrea. [...] Come avevo potuto? Ora il mio bimbo, mio figlio, riaddormentato sotto il mio bacio, mi avrebbe chiamata, forse mi chiamava già... pensai che l'avevo ingannato. [...] Come avevo potuto? Oh, non ero stata una eroina! Ero il povero essere dal quale una mano di chirurgo ne svelle un altro per evitare la morte d'entrambi (p.161).

LE PRESENZE ASSENTI DELLA SUA VITA

PADRE

Il padre è in realtà la persona più presente nell'infanzia-fanciullezza della scrittrice. È il suo punto di riferimento, anche un po' il suo "idolo" diciamo così. Vede in lui un modello a cui ispirarsi, una persona forte come lei vorrebbe diventare, cerca somiglianze tra lei e lui in ogni piccolo o grande gesto. In realtà anche il padre, a un certo punto della vita della scrittrice, scomparirà quasi totalmente dalla scena.

La delusione che provò la giovane Sibilla nello scoprire che suo padre, il suo modello, il suo "eroe", avesse una relazione extraconiugale, provocò una sorta di frattura anche se questo aumentò ancor di più invece il disprezzo nei confronti della madre.

MADRE

È la prima grande assente della sua vita. Fin da bambina ha sempre guardato con distacco e quasi disprezzo la madre, sminuendola sempre più man mano che cresceva la sua adorazione nei confronti del padre. Era considerata dalla giovane figlia come priva di carattere, di forza, di morale, quasi inutile nell'economia famigliare.

Crescendo inizierà pian piano a capire i problemi e le ingiustizie subiti e sopportati dalla madre, perché saranno gli stessi che si presenteranno lungo la vita matrimoniale della Aleramo. Ma nonostante la comprensione per i torti subiti, la compassione si tramuterà in fastidio e incomprensione per una mancata reazione a tutto ciò. Reazione che, come ben sappiamo, avrà invece la nostra autrice.

MARITO

La presenza del marito nella vita di Sibilla inizia già con un torto, ossia lo stupro che poi porterà al matrimonio. Capiamo quindi che gli inizi non siano dei più idilliaci e che quindi in resto sarà semplicemente un susseguirsi di torti, di violenze, più o meno fisiche e, di conseguenza, di assenza d'amore. Sarà questa una relazione che porterà spesso la donna sull'orlo della crisi, spingendola addirittura a tentare il suicidio e portandola, come abbiamo visto, a un allontanamento definitivo.

Il suo legame malato con l'uomo che aveva sposato, con ovvie e scontate ripercussioni sul bambino, è il dramma fondamentale della vita della scrittrice, questo "legame deludente e costrittivo, da cui è derivata l'accettazione della maternità come compensazione di tutto ciò a cui lei, come donna, doveva rinunciare" (Lajolo, L., *La maternità di Sibilla,* in AA.VV., *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura,* Feltrinelli, Milano, 1986, p. 66).

FIGLIO

Unico vero e grande amore della donna si vedrà costretta a lasciare anche lui per inseguire un desiderio di libertà, per la volontà di poter un giorno guardare suo figlio dritto negli occhi, senza la vergogna di chi ha subito torti e frustrazioni per tutta la vita, cosa che invece fece sua madre e che, proprio per questo, la Aleramo non riuscirà mai a guardare con rispetto.

L'assenza del figlio è voluta, ma naturalmente forzata.

Inizialmente la scrittrice riversa su di lui tutto l'amore che porta dentro di sé e che non ha trovato valvola di sfogo nel marito. Ma pian piano si rende conto che nemmeno in ciò può trovare la piena realizzazione del suo essere Donna, della sua femminilità.

> Era in me un'incapacità sempre maggiore di vedere, di volere, di vivere: come una stanchezza morale si sovrapponeva a quella fatica, lo scontento di me stessa, il rimprovero della parte migliore di me che avevo trascurata, di quel mio io profondo e sincero, così a lungo represso, mascherato [...] In me la madre non s'integrava nella donna; e le gioie e le pene purissime in essenza che mi venivano da quella cosa palpitante e rosea, contrastavano con un'instabilità, un'alterazione di languori e di esaltamenti, di desideri e di sconforti, di cui non conoscevo l'origine e che mi facevano giudicare da me stessa un essere squilibrato e incompleto" (Aleramo, S., Una donna, op.cit, p.53).

E quando un giorno troverà delle lettere di sua madre che esprimono il suo identico stato d'animo (il desiderio di fuggire dal marito, di una vita migliore...)

nuovamente proverà disprezzo per quella donna che non ebbe il coraggio di abbandonare marito (e figli), per non aver avuto la forza di mettere se stessa davanti a tutto e tutti: “Va', mamma, va'! Ubbidisci al comando della tua coscienza, rispetta soprattutto la tua dignità, madre: sii forte, resisti lontana, nella vita lavorando, lottando. Conservati da lontano a noi; sapremo valutare il tuo strazio d'oggi: risparmiaci lo spettacolo della tua lenta disfatta qui, di questa agonia che senti inevitabile” (Aleramo, S., *Una donna,* op.cit, p.144).

L'Aleramo invece trovò questa forza, pensò che suo figlio (come lei avrebbe voluto per sua madre) avrebbe capito e amato il suo gesto, voleva essere d'esempio per lui, dimostrare che sua madre era forte e dotata di grande dignità, non avrebbe potuto che essere orgoglioso di lei.

Naturalmente, come abbiamo visto, lotterà, assieme a suo padre e agli avvocati, per ottenere l'affidamento del figlio. Purtroppo la legge parlava chiaro: la donna rimaneva proprietà del marito senza dunque alcun diritto sul figlio, “dovevo stimarmi fortunata che egli non mi facesse ricondurre colla forza” (Aleramo, S., *Una donna,* op.cit, p. 163).

Il primo periodo fu naturalmente il più doloroso, per poco tempo però, grazie a una fedele domestica il figlio le riuscì a mandare dei messaggini, imploranti un riavvicinamento (“non puoi mandarmi a prendere”, Ivi, p. 162), messaggi che spinsero varie volte la donna a un ritorno a casa. Ma più forte ancora era il suo essere donna libera: non poteva più tornare senza coprirsi di vergogna.

E così dopo alcuni mesi constatò che era ancora viva e libera, che la sua maternità era, per così dire, “chiusa” e che, finalmente, aveva conquistato il suo essere donna, che non significava solo essere madre: “Quando furono passati più mesi, io considerai con uno strano stupore che vivevo ancora, che nulla di essenziale era veramente morto in me, e che d'ogni intorno, quasi occultamente, mille enigmi mi sollecitavano” (Aleramo, S., *Una donna,* op.cit, p.163). Inizia così la vera assenza di suo figlio: quando i messaggini si interromperanno a causa della scoperta e conseguente licenziamento della domestica (in)fedele e quando Sibilla scoprì di contro di poter esser donna senza necessariamente essere madre.

Il pensiero per il figlio chiaramente rimane, la Aleramo si domanda sovente se lui la odierà per questo o se sarà un giorno in grado di capirla (come avrebbe voluto fare lei con sua madre) e di andarla a cercare.

Non si sa se questo libro sia stato scritto più per il figlio o, seguendo il pensiero

della Lajolo, per se stessa “per capire attraverso quale dolore, quale dialettica di sentimenti è maturata la sua concezione di libertà” (Lajolo, L., *La maternità di Sibilla,* op.cit., p. 63).

Già dal libro della Aleramo in realtà si evince come lei stessa si rendesse conto di non esser già da tempo “portata” per l'educazione del figlio:

> Mancava a me la volontà continua della vera educatrice, la serenità di spirito per guidare la piccola esistenza; non potevo assorbirmi intera nella considerazione dei suoi bisogni, prevenirli, soddisfarli. In certi istanti mi odiavo. Che miserabile ero dunque se non riuscivo, una volta accettato il sacrificio della mia individualità, a dimenticare me stessa, a riportare integre le mie energie su quella individualità, che si formava a lato?” (Aleramo, S., Una donna, op.cit, p. 143)

La biunivoca assenza Sibilla-figlio era dunque già in embrione nel soggiorno romano, quando lei iniziò a collaborare nella redazione di una rivista femminile. Lì conobbe un uomo dal fascino misterioso e iniziò per lei un'eterna lotta tra erotismo e dovere di madre: raggiungimento della consapevolezza che la maternità non è sufficiente per dare un senso alla sua vita.

AMORE?

L'amore per la nostra scrittrice è una presenza piuttosto forte nella sua vita, ma vedremo come, forse, in fondo, sia stato anch'esso profondamente assente, sempre cercato ma, chissà, mai raggiunto.

Dopo il fallimento matrimoniale la sua esistenza sarà un susseguirsi di storie e relazioni più o meno serie e coinvolgenti. La stessa “rottura matrimoniale” in realtà cela l'amore per un altro uomo, Felice Guglielmo Damiani, che la scrittrice ama quando appunto lascia il marito: “Non era per amore d'un altr'uomo ch'io mi liberavo: ma io amavo un altr'uomo” (Aleramo, S., *Il Passaggio,* Serra e Riva, Milano, 1985, p. 24). Ma di questo amore naturalmente non si parla in “Una Donna”, omissione consigliatale da Giovanni Cena[1], che sarà a sua volta compagno e amante della donna proprio durante la stesura del suddetto testo. “Non m'opposi - ci scrive la Aleramo. - Asportò egli dal mio libro le pagine dove io diceva il mio amore per Felice. Ed io lasciai amputare così quella che voleva, che gridava esser opera di verità” (Aleramo, S., *Il Passaggio,* op.cit., p.59).

Certamente l'aggiungere che l'abbandono di marito e figlio fosse coadiuvato dall'amore verso un altro uomo avrebbe conferito all'opera e alla scelta un altro valore

---

1 Giovanni Cena (Montanaro, 12 gennaio 1870 – Roma, 7 dicembre 1917) è stato uno scrittore e poeta italiano.

morale e non più soltanto quello di una donna forte che cerca di fuggire dalla sua prigionia per esprimere in tutta libertà il suo essere donna e scrittrice libera e indipendente.

Ma anche il rapporto con Cela era destinato a incrinarsi. Questa volta fu opera della cosiddetta "fanciulla maschia", Lina Poletti[2], conosciuta al Congresso Nazionale delle Donne Italiane. L'amore saffico con la giovane donna era alimentato dal comune ideale socialista e dall'impegno umano, dalla volontà fors'anche, di dimostrare l'autosufficienza di due donne, senza uomini. La Aleramo cercherà però di convincere la nuova amante della possibilità di amare sia lei che Cena allo stesso tempo, ma la Poletti non accetterà il compromesso e la lascerà.

Ci sarà poi un susseguirsi di amori tormentati e angosciosi descritti a conferma dell'eccezionalità della scrittrice, visti come esperienze di vita, quasi un vanto, e "momenti di approfondimento umano e poetico, di ricerca spirituale, di affinamento artistico" (Aleramo, S., *Il Passaggio,* op.cit., p.106).

Tra questi spicca in particolare la brevissima e tragica relazione con Dino Campana che fu per lui l'unico amore della sua vita e per lei fu quasi nulla, quasi un incidente di percorso. A testimonianza di questo amore malato abbiamo il carteggio che si scambiarono tra il 1916 e il 1918. Si conobbero appunto nel 1916, ad agosto, in alto Mugello, e Dino era già pazzo ma la Aleramo iniziò con lui questa strana relazione che li porterà entrambi ad ammalarsi di sifilide. Nel gennaio 1917 l'amore, da parte di Sibilla era già volto al termine e la scrittrice passò un anno intero a cercare di nascondersi da lui, dalle sue lettere e dichiarazioni, una sorta di fuga che le sconvolse i ritmi lavorativi e anche la sua stessa vita.

Dalle varie biografie della Aleramo sappiamo che nel marzo 1917 iniziò già una nuova relazione con un tale Giovanni M. destinata a durare un paio d'anni. Proprio in quel mese la scrittrice dovette iniziare a curarsi. Entrambi soffrono ma sono ormai lontani.

"Dino Campana, nella vita di Sibilla, è una presenza fastidiosa e ingombrante: e la pubblicazione a 82 anni, delle *Lettere*, dovette essere un modo di saldare i conti con un passato che non voleva chiudersi. Fu la fine di un incubo" (Campana, D., *Lettere a Sibilla Aleramo (1916-1918)* in *Un po' del mio sangue,* BUR, Milano, 2005, p. 286).

---

2 Cordula Poletti (Ravenna, 27 agosto 1885 – Sanremo, 1971). Scrittrice italiana e femminista convinta. È stata una delle prime donne italiane a dichiarare la propria omosessualità, avendo intrattenuto relazioni con la Aleramo appunto ed Eleonora Duse.

Amori travagliati dunque, importanti, sconvolgenti, ma anche effimeri e superficiali, la vita della Aleramo non la possiamo immaginare senza amori, o meglio senza relazioni. La parola "amore", "amavo" sembra quasi sempre troppo utilizzata dalla scrittrice che a ogni avvenimento importante aveva accanto a sé un uomo, o una donna, differente. È forse anche questo un grande assente nella sua vita, qualcosa di cercato in continuazione ma, forse, mai raggiunto.

La fama che accompagnava la Aleramo ai suoi tempi non era certo delle più limpide, definita da Giuseppe Prezzolini "lavatoio sessuale della cultura italiana" (wikipedia.org).

L'ultima relazione, e anche la più duratura, fu con Franco Matacotta, uno studente di quarant'anni più giovane di lei al quale rimarrà legata per dieci anni.

Abbiamo visto come nemmeno l'abbandono del figlio abbia affermato veramente il suo essere donna, pur essendo "servita" da modello positivo per molte donne che ne hanno apprezzato la forza liberatrice e l'affermazione di una dignità femminile. La Aleramo visse dunque diversi amori con poeti, scrittori, artisti, anche donne, ma sempre dipendendo la loro: "La contraddizione della sua vita di donna pare evidente: madre senza vocazione per i compiti educativi, donna sessualmente passionale, ha cercato nell'uomo, e non in se stessa, le certezze e la gioia" ( Lajolo, L., *La maternità di Sibilla,* op.cit, p. 67).

IL NASCERE DEL FEMMINISMO ITALIANO

La Aleramo contribuisce fermamente alla nascita del femminismo in Italia. A partire dalla sua scelta di lasciare la famiglia per costruirsi una vita propria passando anche e soprattutto attraverso i suoi libri e i suoi vari scritti per le riviste con cui collaborò per tutta la vita.

Già nel suo libro "Il Passaggio" emerge come la scrittrice volesse attestare la qualità del genio muliebre "ch'io sostengo differente dal genio maschio" (Zandrino B., *Autoritratto di "donna-poeta": il passaggio di Sibilla Aleramo* in *Il "Genio Muliebre",* ed. Dell'Orso, Alessandria, 1990, p. 100). Il pensiero di partenza è dunque la volontà di sottolineare le differenze maschile-femminile con il desiderio di far prevalere, naturalmente, quello femminile. L'autrice rivendica, ancora una volta l'originalità espressiva della donna in polemica con le scrittrici che l'hanno preceduta e che le sono contemporanee. Tra le sue "denunce" emerge la mancanza di personalità femminile nelle opere di donne. Tutto questo pensiero al femminile, scrittura al femminile, le divennero così fissi da tramutarsi quasi in un'ossessione che si affermerà in maniera

sempre crescente durante lo svolgersi della sua vita e parallelamente delle sue opere, la ricerca di autonomia dello spirito femminile, la volontà che "la poetessa si differenzi nettamente dallo scrittore, dal poeta; sia se stessa, esprima la sua realtà e il suo mistero di là da ogni maschia suggestione" (Aleramo S., *Orsa Minore,* Mondadori, Milano, 1938, pp. 14-15).

Ma non si tratta soltanto di affermare una diversità emozionale e sentimentale, la Aleramo vede la scrittura come un qualcosa che nasce anche da un bisogno di ricerca di "strutture e tecniche diverse da quelle maschili, dalla necessità, insomma, di manifestare la propria visione del mondo e di attestare l'autonomia dello spirito femminile" (Aleramo, S., *Orsa....,* op.cit., p.102), e non solo quindi adagiandosi su quelli che sono i metodi al maschile, per quanto dominanti nel suo (e purtroppo ancora nel nostro) tempo.

BIBLIOGRAFIA

Aleramo, S., *Il Passaggio,* Serra e Riva, Milano, 1985.

Aleramo, S., *Orsa Minore,* Mondadori, Milano, 1938.

Aleramo, S., *Una Donna,* Feltrinelli, Milano, 2011.

Arslan, A., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, Gerini Studio, Milano, 1998.

Campana, D., *Lettere a Sibilla Aleramo (1916-1918)* in *Un po' del mio sangue,* BUR, Milano, 2005, pp. 257-288.

Lajolo, L., *La maternità di Sibilla,* in AA.VV., *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura,* Feltrinelli, Milano, 1986, pp. 60-67.

Pagliano, G., *Presenze femminili nel Novecento italiano,* Liguori Editore, Napoli, 2003.

Rasy, E., *Le donne e la letteratura,* Roma, Editori Riuniti, 2000.

Santoro, A., *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*

Zandrino, B., *Autoritratto di "donna-poeta": il passaggio di Sibilla Aleramo* in *Il "Genio Muliebre",* ed. Dell'Orso, Alessandria, 1990, pp. 99-108.

# EL FEMINISMO DE MARIA-MERCÈ MARÇAL[1]

*Agnès Toda i Bonet*

*Universitat Rovira i Virgili de Tarragona*

ABSTRACTS

Desde que publica *Bruixa de dol* (1977), la poeta Maria-Mercè Marçal se populariza no solo como escritora catalana sino como feminista porque su obra se llena y bebe de referentes de este ámbito. A *Terra de Mai* (1981) incluso nos hablará de la homosexualidad, como hecho totalmente innovador en la literatura catalana e incluso en muchas otras. Para todo eso tiene que rebelarse ante el orden establecido. Su rebelión pasa por apartarse de la opresión que la subyuga y a partir de ahí intentar construir los cimientos de un nuevo orden, más ecuánime, más permisivo… Es su reconstrucción del yo que pretende que sea la reconstrucción del yo de todas las mujeres. Años después de su muerte no podemos permitirnos que quede en el olvido una voz que tendría que servirnos de referente, no podemos permitirnos su ausencia.

Since the publication of *Bruixa de dol* (1977), the poet Maria-Merce Marcal becomes popular not only as a catalan writer but also as a feminist because her work is full of references and influences of this area. In *Terra de Mai* (1981) even she speaks of homosexuality, as something entirely innovative in the catalan literature and also in others. For this, she has to rebel against the established order. Because from her rebellion she walks away from the oppression that subjugate her and from there she tries to build the foundations of a new order, more equal, more permissive... It's the reconstruction of herself that she wants to be the reconstruction of the other women. Years after her death, we can not afford the oblivion of a voice that we would serve as a reference, we can not afford her absence.

KEYWORDS

Feminismo, homosexualidad, literatura catalana, poesía, rebelión

Feminism, homosexuality, catala n literature, poetry, rebellion

## 1. INTRODUCCIÓN

Maria-Mercè Marçal (Ivars d'Urgell, 13 de noviembre de 1952 – Barcelona, 15 de julio de 1998) se erige como poeta comprometida con la gente de su clase (popular), con su género (mujer) y con su pueblo (los Países Catalanes); lo deja claro ya en la divisa que más la ha dado a conocer y con la que, precisamente, empieza su obra: "Al azar agradezco tres dones: haber nacido mujer, / de clase baja y nación oprimida. / Y el turbio azur de ser tres veces rebelde" (1977: 13).[2] Aunque su rebelión vital es triple, en

[1] Traduzco las citas que no son en español; el idioma original de la mayoría es el catalán. Añado la versión original con una nota al pie cuando la traducción es de un fragmento poético.

[2] "A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, / de clase baixa i nació oprimida. / I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel."

su poesía sobretodo encontramos su rebeldía en clave de género; de hecho, su poesía es la primera literatura catalana internacionalmente conocida como feminista. Es a la que nos dedicaremos

De manera parecida a la envidia de pene de Simone de Beauvoir, pero desde la otra vertiente, Marçal se da cuenta que las mujeres se encuentran "sometidas a ley de extranjería" (1997: 93),[3] que hay una realidad que no les deja ser ellas mismas, que las oprime y las asfixia. Una realidad, claro está, que no le gusta y ante la cual se manifiesta, se rebela, con la voluntad de cambiarla. Por este motivo, se "exilia",[4] o sea, se aparta, se distancia, de la realidad injusta ante la que se encuentra, y busca desde este exilio personal, un nuevo orden social que permita a la identidad femenina obrar a sus anchas, liberada del lastre que supone el yugo del patriarcado. Marçal pretende construir, desde este exilio en el que se adentra y que nos (re)presenta con su poesía, una realidad más justa para las mujeres, una realidad ante la cual cualquier mujer se sienta una más, una igual a todos los otros, sin renunciar a nada; una realidad en la que no se encuentre en un segundo término, en la que se sienta comprendida. Marçal busca, pues, cambiar las reglas injustamente establecidas en nuestra sociedad. Laia Climent, a través de Zizek, explica estas reglas:

> El ser femenino es […] la alteridad más radical, que trae el placer del Otro. El sociólogo justifica el posicionamiento de la mujer en nuestra sociedad a través de la experiencia masoquista, en la que el contrato está hecho a medida de la víctima–el siervo–que es quien establece las normas autorizando el dueño –o sea la mujer– a humillarlo de la forma que marca el 'contrato' y comprometiéndose a actuar según los caprichos de la Dama soberana. En efecto, es el siervo, el hombre, quien escribe el guión y pone en escena su propia servitud. Aquí, la mujer es una máquina de los deseos que enuncia demandas sin sentido y al azar, y muestra por lo tanto, de manera evidente, su carácter monstruoso y siniestro (Climent, 2008b: 295).

Marçal no puede/no quiere permitir que esta situación continúe y erige su voz para combatirla, para conseguir otro orden social; se rebela en contra e intenta salir y liberarse de esta situación, como forma de reafirmación personal y, a partir de aquí, también de reafirmación de todas las mujeres, que por el simple hecho de serlo se encuentran injustamente oprimidas. Marçal, pues, manifiesta su exilio, su rebelión, su

---

[3] "sotmeses a llei d'estrangeria".
[4] Lluís Calvo concreta los distintos ámbitos del exilio de Marçal; explica que se trata de un "Exilio personal. Exilio femenino. Exilio de la amante que espera, en soledad. Exilio de la tradición. Exilio de la lengua oprimida. Exilio de la angustia que se libera en palabra y en verso" (2008: 96).

combate personal, ya en su primer poemario cuando nos dice: "Me alzo del viento lejos de prisión de aristas / [...] / Nacida otra vez lechuza soy encima del árbol" (1977: 26)[5] o en aquel trastrueque que va de "clOs" [cercado] a "Solc" [surco] (1977: 33).[6] Su voluntad es la de encontrar "un puerto / sin cuerdas ni anclas, / un sí que sea sí, / tres vallas que no vallen" (1977: 71),[7] "una ventana / en este cielo cerrado" (1992: 91),[8] un nuevo espacio donde "lo que es nuevo pierde [esa] ley de extranjería" (1997: 50)[9] a la que ya nos hemos referido. Es el ámbito en el que ella reclama a la "Fina amor": "cógeme, deshazme, rehazme, muda / en canto la oscura merced, la muda / sangre de exilio en semilla de solsticio" (1997: 51).[10] Es el ámbito, por lo tanto, donde ella (y cualquier otra mujer) puede mostrarse realmente, sin tapujos, liberada de los grilletes que el hombre le ha puesto. Es el ámbito donde no hay límites tampoco para la mujer, donde todo es posible también para la mujer. Es el ámbito donde se puede manifestar en su plenitud. Llegar aquí, pero, no es fácil, la fuerza de la tradición y de los prejuicios no es vana. Llegar aquí implica moverse en un mar de contrarios en el que la identidad fluctúa: "Se persiguen el infierno y el paraíso. / Y la cuna y la tumba, y las palabras / y el cuerpo: paraíso natal, exilio" (1997: 35).[11] El camino no es llano, como dice Joana Sabadell-Nieto: "Del inicio al final de su trayectoria poética, Maria-Mercè Marçal no ha hecho otra cosa que pensarse y escribirse" (1998: 198).

El objetivo de Marçal es el de resituar la entidad femenina, ponerla en su debido lugar, finalizando con el sometimiento al poder masculino. Pretende construir un mundo más ecuánime y digno. Por eso, intenta alejarse de esa situación –la actual, la que vive y la oprime–, porque no le permite ser ella misma, de acuerdo consigo misma, libre, para conseguir manifestarse con toda su plenitud, liberada de todos los tabúes que, como tal, sufre. Para lograrlo, Marçal vive distintas percepciones y sensaciones que contribuyen, todas, a entenderse mejor y a posicionarse como mujer libre, en distintos aspectos; y, por lo tanto, a poder entenderse mejor y poder posicionarse como mujeres libres las mujeres en general. Y es que su voz, en definitiva, se convierte en una voz colectiva. Lo

---

[5] "M'alço del vent lluny de presó d'arestes / [...] / Nada de nou òliba sóc dalt l'arbre".
[6] Como la misma Marçal recuerda en (Marçal, 1994b: 24). Según Lluïsa Julià es el "obsesivo *leit-motiv* de su poética, paisaje proscrito, paisaje narrado" (Julià, 2001: 46). Para más información, consultad (Massanet, 2012).
[7] "un port / sense cordes ni àncores, / un sí que sigui sí, / tres tanques que no tanquin".
[8] "una finestra / en aquest cel tancat".
[9] "el que és nou perd llei d'estrangeria".
[10] "pren-me, desfes-me, refes-me, muda / en cant la fosca mercè, la muda / sang d'exili en llavor de solstici".
[11] "S'estalonen l'infern i el paradís. / I el bressol i la tomba, i les paraules / i el cos: país natal, exili".

consigue al hablar, a través de su poesía, de casos concretos, a veces muy concretos, de su vida, pero que a menudo pueden leerse en clave universal de liberación de las mujeres. Dice: "Reclamaremos la noche / y la palabra MUJER. / Entonces crecerá el árbol / de la liberación" (1992: 92).[12] En su poesía todas las mujeres (y Marçal precisamente también persigue esto) pueden verse representadas; porque es el medio a través del que manifiesta todas estas inquietudes, todos estos conocimientos y desconocimientos del ser propio, de la mujer. Marçal confiesa a Joana Sabadell que:

> Mis poemas provienen de una mujer que es consciente de serlo y que ha pensado mucho en ello. Me parece que el hecho de ser mujer es central y determinante en la manera de estar en el mundo. Soy consciente de ello, y entonces lógicamente la poesía lo refleja (1998: 16).

Rosa Delor, en este sentido, nos presenta su segunda obra, *Bruixa de dol* [Bruja de luto], "cargada de una fuerza interior ganada en el alcance del yo independiente en el proceso de elaboración del sujeto" (2008: 156). Según Josep-Anton Fernàndez: "La primera poesía de Marçal, pues, está guiada por un intento de construir una subjetividad femenina alternativa, pero eso requiere desafiar y asumir al mismo tiempo las estructuras ancestrales en las que se fundamenta la subjetividad" (2004: 204). Es la misma Marçal quien lo explica cuando nos indica que en sus primeros poemarios elabora "el esquema yo-luna-sombra, que tentaba la *construcción* de una identidad desde el corazón del conflicto –desde la herencia y contra la herencia, desde unos arquetipos míticos y contra el arquetipo: una identidad *de mujer*, de aquí para allá de lo femenino que confina con tornavoz de sino" (1989: 8) y que con la poesía consigue "ordenar provisionalmente con la palabra el caos que el imprevisto desencadena... Como el espejo donde se reconoce, unificada y dotada de sentido, por un instante, la vivencia fragmentaria y sin forma. También, quizás, como una segunda memoria" (2004: 21). Esta es su arma, no sólo en los primeros poemarios, la lucha continua a lo largo de su escritura, y a través de ella emprende una tarea social, hace de altavoz de un orden inicuo; la inmovilidad del que quiere perturbar para intentar poner las piezas en el lugar que les corresponde por justicia. Analizaremos qué supone para Marçal rebelarse ante el orden establecido y cómo lo hace.

[12] "Vindicarem la nit / i la paraula DONA. / Llavors creixerà l'arbre / de l'alliberament".

2. SU ARMA, SU POESÍA

Hemos visto que Maria-Mercè Marçal desde su primer libro (*Cau de llunes* [Madriguera de lunas]) se manifiesta identificada con las otras mujeres y no pierde esta identificación, al contrario, en todo caso la fortalece. Su voluntad es la de cambiar realmente la sociedad. Y es consciente que son todas las mujeres las que se tienen que percatar, como ella, que la sociedad patriarcal coloca al hombre en una situación de poder, de privilegio, y relega a la mujer a un ámbito subyacente a este, la aliena al hombre, la convierte en una sombra suya, a su merced; sin posibilidad de que ella pueda construirse a ella misma libremente. Así, de la misma manera que Marçal se da cuenta de que su género, a menudo, demasiado a menudo, ha sido arrinconado y desposeído de voz propia, una situación abusiva y parcial; se da cuenta que la lucha no la puede emprender sola, que la mujer en general tiene que ser consciente de ello y actuar debidamente. Así, ofrece su voz poética para criminalizar esta situación y abrir nuevos horizontes, hasta ahora inabastables, a las mujeres; con la finalidad de conseguir que cada una se convierta libremente en ella, en ella misma, sin sentirse coartada en su vivencia sino realizada en su día a día. En este sentido, Marçal decía, así lo recoge Monika Zgustova, que "la condición de mujer tiñe siempre su vivencia de las cosas y de la poesía" (2004: 12); en ella, en Marçal, como mínimo, fue así.

Con este objetivo, iza la bandera de la lucha a favor de las mujeres, para conseguir (o, como mínimo, intentarlo) el espacio que les pertenece, silenciadas, apartadas y olvidadas como han estado en un mundo basado en el patriarcado, y la mantiene a contracorriente hasta el final de sus días. Se convierte en una guerrera que "lucha […] con la palabra para salir del escenario de la lucha, para crearse un espacio propio, para conquistar la libertad, para decir y existir en definitiva" (Codina, 2008: 220-221) y, así, utilizando la poesía como arma, se adentra "hacia el campo de batalla" (Marçal, 1977: 39).[13]

Recupera las palabras de Adrienne Rich cuando dice "que, en nuestra sociedad, toda mujer escritora es huérfana de madre" (Marçal, 1998: 6), para reformularlas:

> [la] orfandad en la que nos movemos las mujeres que escribimos–y creo que en otros campos culturales el problema es idéntico–al tener ante nosotras, y tenernos que introducir en ella, una tradición literaria en la que las mujeres no solo constituyen una minoría absoluta, sino que, además, tienen siempre un lugar excéntrico; o por el estigma de una

[13] "vers el camp de batalla".

> genialidad inexplicable, o por un tipo de medio olvido condescendiente que las confina a un espacio muerto, a un tipo de limbo de la cultura (Marçal, 1985b: 9).

Y ante esta "casi orfandad a la que nos hemos tenido que enfrontar las mujeres escritoras al rastrear una tradición literaria que hablase desde nuestros ojos y desde nuestra experiencia" (Marçal, 1984: 9), ante esta falta de referentes literarios femeninos, Marçal realiza una tarea de búsqueda –como lo muestra Pilar Godayol (2008: 190-206)–, que la lleva a interesarse en leer, estudiar y recuperar las grandes escritoras de la tradición catalana[14] y universal, para restituir aquella parte de la historia literaria que no ha sido objetivamente tratada, sino apartada vilmente de las primeras páginas del devenir de los tiempos sin obedecer a la realidad de los hechos. Intenta hallar a aquellas "mujeres [se refiere a las mujeres escritoras] –demasiado pocas, sí, pero existentes: los supervivientes de los que habla Tillie Olsen– que ante mi, ante nosotras, y en condiciones mucho más desfavorables, han hecho camino en el campo de la literatura" (1984: 9). Se da cuenta de que su ausencia en los libros se debe al "mecanismo implacable, androcéntricamente selectivo, de la 'Literatura-institución', de la 'Cultura-institución', aunque solo pueda admitir a la mujer 'excepcional', la mujer 'para mostrar', la mujer 'coartada'" (1994a: 28). Por eso, ve necesaria una transgresión para encontrar un espacio para la mujer, aquella mujer (todas las mujeres) que ha sido silenciada a lo largo del tiempo, no por no estar allí, sino por una voluntad decidida de menospreciarla, de infravalorarla. Ella misma afirmaba en una entrevista:

> el problema se plantea cuando tú quieres actuar como sujeto, como alguien que tiene identidad, pero sin abandonar este grupo [el de las mujeres] y piensas que lo que hace falta es un marco, un ámbito donde se pueda ser mujer, sin renunciar a ser *natura* ni a hacer cultura (Montero, 1987: 79-80).

Es consciente, tal como recoge Anna Montero, que "Como dijo Virginia Wolf, la mujer puede aprender de la literatura masculina el oficio, pero nunca encontrará en ella las herramientas para penetrar en la experiencia femenina y expresarla. Así, en los primeros poemarios, Maria-Mercè Marçal aprende a utilizar estos instrumentos masculinos, mientras elabora una poesía de mujer" (Montero, 2008: 231).

---

[14] Como por ejemplo Maria-Antònia Salvà, a quien en un poema describe como una: "mujer reptil, mujer monstruo, mujer dragón, / como el cactus, como tú, superviviente" ["dona rèptil, dona monstre, dona drac, / com el cactus, com tu, supervivent"] (2000: 29).

Y ella misma se presenta como referente para las voces futuras, consciente de que, como que estos referentes literarios en la mayoría de casos han sido muy silenciados, en este ámbito está "todo por hacer", como confiesa a Antoni Batista (1979: 12). En palabras de Àlex Broch: "Maria-Mercè Marçal no renueva ninguna tradición sino que más bien crea –de ahí su importancia– unos referentes hasta ella muy poco transitados en nuestra literatura e, incluso, en otras literaturas" (2003: 13); aunque él haga referencia a muchos otros ámbitos, también es válida esta aportación en relación al feminismo. Como hace notar Manuel Balasch al respeto de Safo, en el prólogo de su *Obra completa* (1985: 9-14), se trata de casos tan bandeados de la historia, tan arrinconados, que en muchas ocasiones ya lo están de manera indefectible. Por eso Marçal utiliza la fuerza de su palabra para rebelarse en contra de esta situación, para denunciarla y, a través de la recuperación de algunas autoras que la han precedido y de su propia escritura, empieza a crear el eslabón que hace falta en la espiral de la creación literaria femenina. Se refiere a ello mediante el concepto de *espejo*: "La palabra escrita es el espejo que hace la memoria más perdurable que las personas y que es como una tregua a su muerte" (Cabré, 2004: 182).

Esta voluntad social de asumir una voz colectiva que perfila Marçal enlaza con aquella responsabilidad del autor, en este caso de la autora, a la que hacía referencia Jean-Paul Sartre en su "Por qué escribir" (1983: 109-121), donde se entendía la escritura como una concienciación del momento concreto en el que se encuentra y se da cuenta de que puede aportar algo a su sociedad. La misma Marçal, al adentrarse en el mundo poético de Clementina Arderiu, recupera otras palabras de Adrienne Rich que, sin duda, también son válidas para ella: "la poeta [...] *está obligada a hablar para aquellos que no tienen el don del lenguaje*,[15] a ver por aquellos que –no importa por qué razones– son menos conscientes de aquello que viven" (1985b: 55).

Ahora la semilla ya está sembrada, sólo hace falta esperar que dé fruto; si las nuevas generaciones saben cuidarla para conseguir que así sea. Es esta, en definitiva, la voluntad que hay también detrás de su única novela, *La passió segons Renée Vivien* [La pasión según Renée Vivien], proveernos de unos fundamentos a partir de los que poder construir una nueva literatura o, como mínimo, una literatura escrita con unas nuevas manos y, sobre todo, otra mirada, una mirada inclusiva para las mujeres. Pretende conseguir "ser autorizada en femenino a poner el mundo en el mundo" (1998: 6), como

[15] La cursiva es de Maria-Mercè Marçal.

ella reporta del colectivo filosófico italiano Diòtimma. Hacen falta referentes para no encontrarse entregada a ello con extrañeza, para conseguir asentar unas bases en las que se invierta el orden establecido hasta ahora –ella habla de “un nuevo orden simbólico” (1998: 6)–, en el que se ponga en duda todo aquello que hasta ahora se daba por hecho, en el que otras realidades sean posibles; otras realidades que harán que más gente pueda manifestarse realmente como es y no se sienta apartada del mundo por hacerlo. En este sentido, Lluïsa Julià nos presenta una Maria-Mercè Marçal preocupada por la “falta de simbolización de lo femenino” o la “mudez femenina” (2004: 162); una Maria-Mercè Marçal que, por eso, se adentra en la definición de la identidad femenina, en la construcción de una nueva identidad posible para la mujer, una mujer desalienada, desacomplejada, liberada del peso de la tradición androcéntrica, falocéntrica. Como escritora, se sabe capaz (o, como mínimo, quiere creer en su capacidad) de empezar a invertir el orden establecido de las cosas, a apostar por otra identidad, una identidad que no la subyugue a la figura del hombre, una identidad con la que se sienta realizada, ante la cual se reconozca a ella misma. Se trata de hacer fértil el desierto donde habitan, plagado de silencios, de olvidos pretendidos; ella quiere ante esta situación quitar la venda de los ojos al resto de la sociedad delante de un nuevo “juicio del mundo” (1998: 8) que no se puede eludir. Se trata de sobrevivir en este mundo y de intentarlo hacer respetándose a uno mismo, que debe ser el inicio de respetar a los otros. Por eso cuando hace la antología de distintos modelos de mujer, no puede evitar decir que también hay aquella a quien “No la detiene el hombre / con amenazas, aunque enfurecido / de un golpe de piedra los dientes le trocee, / ni si meloso le habla, o sentada / se queda entre extraños. Sino que le da por / mantener su ladrido inútil” (1977: 41-42).[16] Este ladrido lo sabe inútil porque así ha sido a lo largo de los tiempos, pero no pierde la esperanza de trastocar la palabra y por eso se adentra en ella, también, con toda su fuerza y proclamándolo a los cuatro vientos. Sabe –la fuerza de la tradición basada en un orden androcéntrico así lo avala– que quizás su voz no tiene suficiente fuerza y por eso se apresura a decir en la divisa con la que abre su segundo poemario que recompone los hechos “con tiza” (1992: 5),[17] un material tan caduco como este. Dejará en las manos de las voces futuras la posibilidad de cambiar el material con el que escribir estas palabras vertebradoras de una nueva concepción del mundo.

[16] “No l’atura l’home / amb amenaces, per més que enfurit / d’un cop de roc les dents li faci trossos, / ni si melós li parla, o asseguda / s’està entre estranys. Sinó que s’enderia / a mantenir el seu lladruc inútil”.

[17] “amb guix”. Y también (Marçal, 1992: 47).

Es en el momento de concebir este legado femenino cuando recurre a las brujas como otra manera de representar aquella imagen más desenfocada de la mujer, aquella imagen más obtusa de ella misma, como forma de demostrar la voluntad de ir a contracorriente, de asumir el papel de aquellas mujeres que han sufrido más la discriminación porque, al mismo tiempo, también han sucumbido menos delante del poder masculino dominante. Y a partir de esta imagen hace un llamamiento a la unión entre las mujeres, apela a la solidaridad entre ellas, para componer un corpus más extenso de lucha y de presión para conseguir el objetivo final: reinventar el orden del mundo, crear una genealogía femenina. Lluïsa Julià lo explica:

> Las mujeres-brujas reivindican la autonomía, feminizan el mundo, descubren la solidaridad. La imagen de la bruja se convierte en identificación de la mujer, de ella saca la fuerza del grupo, el reconocimiento y la lealtad entre ellas, la posibilidad de vivir y relacionarse libremente (2001: 29).

Al adoptar esta imagen de manera libre, manifiesta que se libera de cualquier sentimiento de miedo o de culpa que se haya querido inculcar a las mujeres, simplemente por el hecho de quererse manifestar con libertad. Con Marçal, el yo poético femenino se hace a sí mismo, libre del peso de cualquier prejuicio, porque ella ha decidido "osar poder escoger" (1989: 288).[18] Se adentra en la búsqueda de una libertad llena, de aquella libertad llena que, como mujer, se le presenta coartada, y se atreve, desafiando los cánones del momento –como manifiesta Àlex Broch– a "querer ser, […] querer construir su identidad a partir de la libertad de escoger y de vivir la plenitud que sentía" (9). Es, en todo caso, a partir de hacer esta elección, la elección de querer ser únicamente lo que ella decide querer ser, que puede escoger ser culpable, pero ya se trata de otra culpa, una culpa liberada de temores, totalmente asumida y buscada con un objetivo específico: la liberación de la mujer. Y la culpa que asumirá será la de tomar la decisión de matar, como cuando confiesa: "He asesinado la araña del castillo / y a las manos llevo la copa: soy culpable" (1992: 53),[19] como Maria Aurèlia Capmany (vía Virginia Woolf) mata el ángel del hogar. En definitiva, y como veremos en el siguiente apartado, en este mundo poético que configura lleno de alteridades de sí misma, se presentará con voluntad suicida, como asesina de aquellas identidades de las que, a pesar de configurarla, quiere desprenderse por no reconocerse en ellas.

[18] Marçal "osa poder", como lo hace Gabriel Ferrater en "Cançó del gosar poder" [Canción de osar poder] (1989: 147).
[19] "He assassinat l'aranya del castell / i a les mans duc la copa: sóc culpable".

2.1. LA REBELIÓN SEXUAL

Si Marçal a veces no se reconoce a ella misma, a veces se siente extraña con su yo, también le pasa esto en el ámbito sexual. Necesita una nueva mirada, una nueva relación amorosa, una nueva manera de sentirla y de vivirla, como igual, liberada también aquí.

Así, aquella faceta de reformulación del orden establecido por el hombre que hemos visto hasta ahora, la lleva también a cuestionar la sexualidad que él (el hombre) representa. Se da cuenta de que ella, como mínimo, tanto en la relación sentimental como carnal con un hombre se encuentra en segundo término y huye de ello para sentirse a gusto con ella misma, para buscar una relación de igual a igual, en la que no haya un miembro dominante (penetrador) y un miembro dominado (penetrado), sino que se trate de una relación que parta de una igualdad de circunstancias total. El amante hombre la colma de cohibición, de opresión, de sujeción, de negatividad hacia ella misma, la hace convertirse en una sombra de él; como claramente manifiesta en el poema intitulado con una palabra tan simbólica como "Brida"[20] en el que no sólo expresa que va "por la otra orilla"[21] (1992: 15), en relación con el tipo de amor preestablecido, sino también que "Cadenas son prisiones / y yo huía de ellas"[22] (1992: 15), en clara referencia a cómo ella vivía aquel amor preestablecido.

Marçal, por lo tanto, no está a gusto con aquel tipo de relación y la abandona a la búsqueda de otra en la que se sienta libre, a gusto con ella misma. Así, se libera de lobos y hachas (1992: 79-88) y, recuperando un adagio anónimo: "Como un pez sin bicicleta / busco mi corazón entre las olas" (1982: 21),[23] busca otra relación entre las olas de aquel agua que tanto representa la liberación lésbica, en la que tira, para hacerlo desaparecer, el anillo emblema de aquella relación heterosexual en la que se sentía infravalorada: "he tirado el anillo en el agua" (1992: 39).[24] Se aleja así, del sol[25] que para ella representa la autoridad subyugadora del hombre y se adentra en el ámbito del agua, de la luna, de las

[20] Después nos lo dirá abiertamente: "Pierdo brida y estribos y, en medio del naufragio astral, / abro el abanico y me abraza la luna" ["Perdo brida i estreps i, en ple naufragi astral, / obro el ventall i m'abraça la lluna"] (1994b: 25).
[21] "per l'altra riba".
[22] "Cadenes són presons / i jo en fugia".
[23] "Com un peix sense bicicleta / cerco el meu cor entre les ones".
[24] "he llençat l'anell a l'aigua". A este hecho, el de deshacerse del anillo que lanza al agua, hace referencia, también en "Cançó del mal timoner" [Canción del mal timonel] (1994b: 55-56).
[25] Es quien tira a las mujeres "desde lo alto de la escalera" ["daltabaix de l'escala"] (1994b: 29) o aquel "Único verdugo, / con su arco de saetas / mojaditas de veneno" ["Sol botxí, / amb el seu arc de sagetes / mulladetes de verí"] (1994b: 58).

brujas,[26] de la sal... liberada de aquel poder que la reprimía y bajo el que no podía respirar más que al ritmo que le imponían. Le pide: "Desabrázame! [Para] Que el aire vuelva a tenerme viva" (1994b: 40).[27] Se atreve, de esta manera, a retar a la historia, ante la que lanza "dados inéditos en el camino" (1992: 45),[28] se trata de aquellos "dados [que] me han concedido la llave abierta / de la rebelión" (1994b: 80),[29] al permitir que "las hadas y las brujas se quieran" (1992: 61).[30] Se adentra, así, en un "amor sin aduana" (1994b: 47).[31]

Este nuevo amor implica terminar para siempre con un amor antiguo, un amor a cubierto de los cánones culturales aprendidos y hechos interiorizar a base de años, por eso "quería deshacer nuestros pasos" (1985a: 78)[32] y por eso, también, habla de "La yesca del retorno" (1985a: 40).[33] Quiere dejar atrás a aquel otro yo que había sido, para construir otro yo más sincero y puro, a pesar de que este no sea un camino fácil: "La añoranza interrogaba precipicios / y el vacío volvía, en el eco, las preguntas / asesinadas por los puñales del aire" (1985a: 78).[34] Simbólicamente, por lo tanto, se convierte en la asesina de aquel otro yo del pasado: "Clavo el arma en el corazón de este espejo. / La sangre abraza los tuyos-míos pedazos" (1985a: 86).[35] Y, al hacerlo, manifiesta: "Ya no sé ni siquiera donde están mis confines: / Cada resquebrajo de vidrio ahora nos es común" (1985a: 87).[36] Los desdoblamientos del yo, ahora, se suceden; de aquí que se equipare a una serpiente: "He cambiado siete veces la piel como una serpiente" (1985a: 89).[37] Unos cambios que, como indica Laia Climent, representan "una renovación en su vida" (2008a: 159).

Inmersa en el amor lésbico, representa el hecho de amar a través de "dos bocas" (1985a: 18),[38] aunque después lo haga en un espacio: "donde tu cuerpo y el mío hacen un único nombre, / donde mi nombre y el tuyo hacen un único cuerpo" (1985a: 27)[39] y

[26] Unas brujas que "ya no llevan más luto" ["ja no duen més dol"] (1994b: 105) porque han conseguido liberarse.
[27] "Desabraça'm! [Per] Que l'aire torni a tenir-me viva".
[28] "daus inèdits al camí".
[29] "daus [que] m'han atorgat la clau oberta / de la revolta".
[30] "les fades i les bruixes s'estimen".
[31] "amor sense duanes".
[32] "volia desfer les nostres passes".
[33] "L'esca del retorn".
[34] "L'enyor interrogava precipicis / i el buit tornava, en l'eco, les preguntes / assassinades pels punyals de l'aire".
[35] "Clavo l'arma al cor d'aquest mirall. / La sang abraça els teus-meus bocins".
[36] "Ja no sé pas on són els meus confins: / Cada esvorall de vidre ara ens és comú".
[37] "He canviat set cops la pell com una serp".
[38] "dues boques".
[39] "on el teu cos i el meu fan un sol nom, / on el meu nom i el teu fan un sol cos".

encontramos las amantes libradas a "la fiesta de la sal" (1985a: 20)[40] con la voluntad de abrir "ventanas nuevas a la tierra" (1985a: 21),[41] nuevas miradas dirigidas al hecho amoroso, nuevas posibilidades de amarse, con la finalidad de naturalizarlo: "No quiero el amor en nombre de lucha" (1985a: 36),[42] a pesar de ser consciente de que "los besos hagan la rebelión!" (1985a: 37).[43] Se trata de un amor para el que pide "otro nombre, por favor" (1997: 82)[44] y, por eso, dadas las circunstancias del momento, hace referencia a ello como un "amor sin casa" (1997: 83).[45] En este nuevo amor, la isla de Mai [Nunca] se convierte en todo un símbolo, como si se tratase de la isla de Lesbos.

Sin embargo, se trata de un amor que, como todos, pasa por distintos momentos: "Me arranca de mi nombre / tu guerra / […] / Me arranca de mi nombre / tu ausencia" (1985a: 95).[46] Un amor que también la ha hecho ser un "perro fiel" (1985a: 109)[47] y, como tal, la amante ha conseguido "hacerse / tirana de mis huesos / e incluso clavarme / –dentro del espejo– la estaca / en medio del pecho, vampiro / absoluto, ya, de mí" (1985a: 109).[48] Un amor que también la ha hecho sufrir, como nos muestra en el "crescendo" –como lo presenta Dolors Sistac (104)– que es el poema "De parar i desparar taula" [De poner y quitar la mesa] (1985a: 32-33). Es aquella alienación tan existencialista la que habla, sobre todo en clave feminista, de la pérdida de identidad de la mujer al convertirse en sumisa del hombre; en este caso, sin embargo, la sumisión no es a un hombre sino a unos "labios que dejen carmín" (1985a: 125);[49] sin embargo, la pérdida de la esencia de uno mismo sí que es la misma. Con todo, nos encontramos en momentos en los que una y otra se confunden: "En ti, por ti, soy yo quien me poseo" (1997: 64),[50] "Yo soy la otra. Tú eres yo misma: / […] / te miro. Yo soy tú misma. No me reconozco soy la otra" (1997: 77),[51] "Y te abrazo como si fuera tú / que me abrazas como si fueras yo" (1997: 84).[52] Nos encontramos ante un baile de identidades posible

---

[40] "la festa de la sal".
Aquella sal en la que se convierte la mujer de Lot, innominada y víctima de la desconfianza de su hombre, que Marçal (2000: 27-28) recupera de Anna Akhmàtova (1990: 88-89).
[41] "finestres noves a la terra".
[42] "No vull l'amor en nom de lluita".
[43] "els besos facin la revolta!"
[44] "un altre nom, si us plau".
[45] "amor sense casa".
[46] "M'arrenca del meu nom / la teva guerra / [...] / M'arrenca del meu nom / la teva absència".
[47] "ca fidel".
[48] "fer-se / tirana dels meus ossos / i fins i tot clavar-me / –dins del mirall– l'estaca / al mig del pit, vampir / absolut, ja, de mi".
[49] "llavis que deixin carmí".
[50] "En tu, per tu, sóc jo qui em posseeixo".
[51] "Jo sóc l'altra. Tu ets jo mateixa: / [...] / et miro. Jo sóc tu mateixa. No em reconec sóc l'altra".
[52] "I t'abraço com si jo fos tu / que m'abraces com si fossis jo".

porque la otra es igual a ella, a pesar de ser otra. “La alteridad de *Desglaç* [Deshielo], siguiendo este argumento, marca un territorio de pesadumbre hacia la imposible posesión absoluta de la alteridad” (Calvo, 2008: 113), por eso termina manifestando: “Dolor de ser tan distinta de ti. / Dolor de un parecido sin igual… / Dolor de ser y no ser tú: deseo” (1997: 78).[53]

3. CONCLUSIONES

Maria-Mercè Marçal toma consciencia de la realidad con la que se encuentra la mujer de su tiempo (ella misma) y decide pronunciarse al respecto para intentar conseguir una sociedad más justa, más integradora, que no relegue a la mujer a existir a expensas del hombre, en la que pueda ser ella misma, totalmente libre. Sabiendo la alienación que ha sufrido la mujer, reclama un nuevo orden social: “Una sangre nueva dentro de venas nuevas” (1985a: 126).[54] La mujer necesita ser ella misma y solo lo conseguirá liberada de todos los prejuicios que la oprimen, de las miradas represoras de los otros.

La reconstrucción de una identidad femenina colectiva, para ella, se convierte en la reconstrucción de sí misma, y esta reconstrucción pasa por la rebelión (incluso la rebelión sexual) que le permita hacerse a ella misma, alejada de las fronteras que hasta ahora han marcado a las mujeres, para sentirse totalmente libre y realizada.

Sabe que para introducirse en este ámbito se necesitan referentes que se han perdido en el transcurso de la historia, para alejar deliberadamente a la mujer de los ámbitos de poder o de los ámbitos de una escritura de primer orden y se presenta ella misma como vertebradora de un legado necesario. Ella pretendía recuperar la voz de las silenciadas y extenderla más allá, a través de la suya propia, porque no puede quedar en el olvido lo que tendría que servirnos de referente; ahora, por lo tanto, no podemos permitirnos su ausencia.

BIBLIOGRAFÍA

Akhmàtova, Anna, *Rèquiem i altres poemes* [traducción y edición de Monika Zgustová y Maria-Mercè Marçal], Barcelona, Edicions 62, 1990.

Balasch, Manuel, “Pròleg”, Safo, *Obra completa*, Barcelona, Edicions 62, 1985.

Batista, Antoni, “Des d’uns ulls de donar”, *Treball*, 22 de septiembre (1979), p. 12.

[53] “Dolor de ser tan diferent de tu. / Dolor d’una semblança sense termes... / Dolor de ser i no ser tu: desig”.

[54] “Una sang nova dins de venes noves”.

Broch, Àlex, "Maria-Mercè Marçal o els camins de la llibertat", Marçal, Maria-Mercè. *El meu amor sense casa* [elección y voz de Cinta Massip, música de Toti Soler], Barcelona, Proa, 2003, pp. 9-18.

Cabré, Rosa, "*La passió segons Renée Vivien* i el miratge-miracle del mirall", *Lectora,* 10 (2004), pp. 173-190.

Calvo, Lluís, "Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, desig", *Reduccions,* 89-90 (2008), pp. 90-119.

Climent, Laia, *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís,* Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008a.

———, "'La Dona de Lot'. Anàlisi d'un poema de Marçal", *Reduccions,* 89-90 (2008b), pp. 287-298.

Codina, Francesc, "Fúria i forma: Una aproximació a la poètica de Maria-Mercè Marçal", *Reduccions,* 89-90 (2008), pp. 218-229.

Delor i Muns, Rosa, "Primera aproximació a la poesia de Maria-Mercè Marçal", *Reduccions,* 89-90 (2008), pp. 138-189.

Fernàndez, Josep-Anton, "Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal", *Lectora,* 10 (2004), pp. 201-216.

Ferrater, Gabriel, *Les dones i els dies*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

Godayol, Pilar, "Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria-Mercè Marçal", *Reduccions* 89-90 (2008), pp. 190-206.

Julià, Lluïsa, "Introducció", Marçal, Maria-Mercè. *Contraban de llum. Antologia poètica* [a cargo de Lluïsa Julià], Barcelona, Proa, 2001, pp. 5-54.

———, "Cap a l'ordre simbòlic femení: *La passió segons Renée Vivien*", *Lectora*, 10 (2004), pp. 161-171.

Marçal, Maria-Mercè, *Cau de llunes*, Barcelona, Proa, 1977.

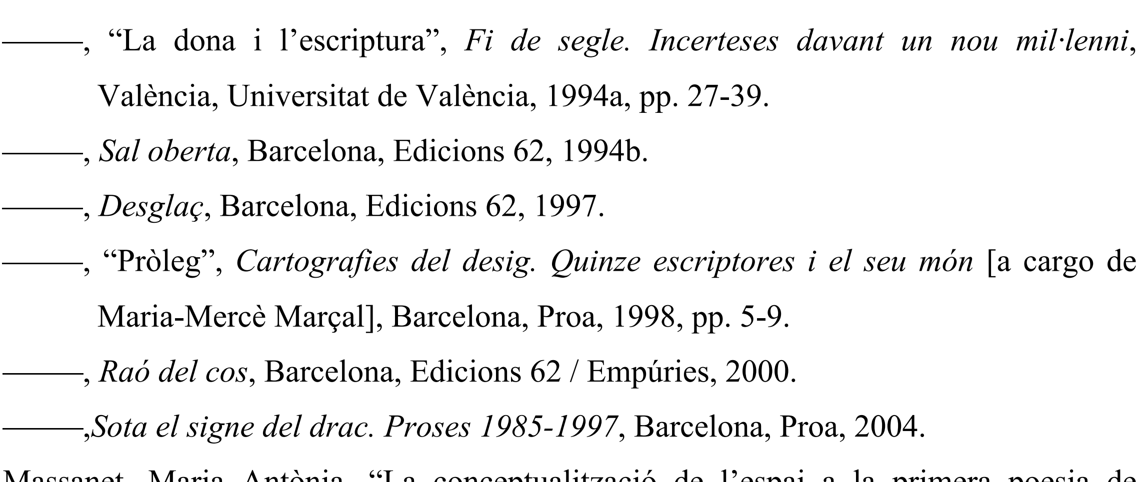
———, "Tard, però no pas a deshora", Fuster, Felícia, *Una cançó per a ningú i Trenta diàlegs inútils,* Barcelona, Proa, 1984, pp. 7-13.

———, *La germana, l'estrangera*, Sant Boi de Llobregat, Edicions del Mall, 1985a.

———, "Introducció", Arderiu, Clementina, *Contraclaror. Antologia poètica* [introducción y selección de Maria Mercè Marçal], Barcelona, la Sal, edicions de les dones, 1985b, pp. 9-60.

———, *Llengua abolida (1973-1988)*, València, 3i4, 1989.

———, *Bruixa de dol*, Barcelona, Edicions 62, 1992.



———, "La dona i l'escriptura", *Fi de segle. Incerteses davant un nou mil·lenni*, València, Universitat de València, 1994a, pp. 27-39.

———, *Sal oberta*, Barcelona, Edicions 62, 1994b.

———, *Desglaç*, Barcelona, Edicions 62, 1997.

———, "Pròleg", *Cartografies del desig. Quinze escriptores i el seu món* [a cargo de Maria-Mercè Marçal], Barcelona, Proa, 1998, pp. 5-9.

———, *Raó del cos*, Barcelona, Edicions 62 / Empúries, 2000.

———,*Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Barcelona, Proa, 2004.

Massanet, Maria Antònia, "La conceptualització de l'espai a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal: del *clOs* de l'espai domèstic al *Solc* de la recuperació de l'espai públic", Corrons, Fabrice y Frayssinhes Ribes, Sandrine (coord.). *Lire/Llegir Maria-Mercè Marçal. À propos de/Sobre* Bruixa de dol, Canet, Éditions Trabucaire, 2012, pp. 103-114.

Montero, Anna, "Anna Montero entrevista Maria Mercè Marçal", *Daina. Revista de Literatura,* 3 (1987), pp. 77-95.

———, "La triple lluna i el mirall. Cau de llunes i bruixa de dol", *Reduccions,* 89-90 (2008), pp. 230-240.

Muñoz, Jordi, "'La poesia et porta a l'ull de l'huracà'. Entrevista a Maria-Mercè Marçal", Abelló, Montserrat *et al*. *Homenatge a Maria-Mercè Marçal,* Barcelona, Empúries, 1998, pp. 169-176.

Rafart, Susanna, "Les poetes venim a morir: aproximació a l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal", *Reduccions,* 89-90 (2008), pp. 120-137.

Sabadell, Joana, "Allà on literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme", *Serra d'Or*, 467 (1998), p. 16.

Sartre, Jean-Paul, "Per què escriure?" [traducción de Jordi Cornudella], *Els Marges* 27-29, enero-septiembre (1983), pp. 109-121.

Sistac, Dolors, *Líriques del silenci. La cançó de dona a Safo, Renée Vivien i Maria Mercè Marçal,* Lleida, Pagès editors, 2001.

Zgustova, Monika, "Traduir poesia russa", Marçal, Maria-Mercè i Zgustova, Monika, *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva*, Barcelona, Proa, 2004, pp. 9-13.

# GLAMOUR. MÁS ALLÁ DEL CONCEPTO HABITUAL[1]

*Maite Toledo Saralegi*

*Asociación de Escritores y Escritoras Vascas*

ABSTRACTS

El glamour ha sido el punto de partida del poemario *Hemen* (“Aquí”, en lengua vasca); se trata de un término al que a menudo presto atención, y procuro descubrir su verdadero significado. Habitualmente, lo asociamos con la moda o el cine. Sin embargo, diría que va más allá, y se extiende, además de a los hombres y las mujeres, a objetos, lugares o a modos de vida. Por lo que respecta a las personas, es algo innato, fruto de explotar las propias potencialidades, de ser fiel a uno mismo. Y que, al contrario de lo que muchos piensan, no está obligatoriamente unido con lo bonito. El glamour es una forma de vida, una marca personal. En esta comunicación analizaré el glamour femenino, considerando a la mujer como ser social y sin ningún determinismo de género.

Glamour was my starting point to write the book of poems *Hemen* (*Here* in English). In fact, this is a term I quite often pay attention to, and while I have tried to recognize its real meaning. In most cases, it is related to fashion and cinema. Nevertheless, I would say it is more than that; both men and women can have glamour, as well as objects, places and living beings. With regards to people, glamour is something inborn, to make use of your own potentiallity, being loyal to yourself. There is no need for being pretty. Glamour is a lifestyle, it is personal branding. In this communication, I will discuss women’s glamour; women as social beings, without any gender determinism.

KEYWORDS

Look, encanto, rebeldía, autenticidad, feminidad.

The Look, Charm, Rebellion, Authenticity, Feminity

LET`S TWIST AGAIN[2]
¡Eh, chica!
En momentos de abulia,
ponte la falda,
sal a la calle,
mira al cielo,
¿Quién vuela?
¿Un avión?
¿Una *twister*?
Ehhhhhh!
Busca en el recuerdo.
Son aguas vivaces.

---

[1] Traducido del texto en euskera: *Glamourra, ohiko esanahia baino haratago*

[2] Let´s twist again /Ei, neska! / Une mantsoetan/jantzi gona, / zoaz kalera, / begiratu gora: / nor dabil hegan? / txoria? / hegazkina? / twisterra? / Eeeee, / gogoratzen? / Ur bizietan / twista dantzatzen / behin eta berriro, / aspertu gabe. / Yeaaaaaaaaaaaah, / une mantsoetan, / umore bareetan / ez naufragatzeko, / jantzi gona, / zoaz kalera, / lehenago bezala, / twista dantzatzera.

Bailas el twist.
Una y otra vez.
Sin parar.
Yeaaaaaaaaaaaah,
En momentos abulia,
cuando el humor flojea,
no naufragues.
Ponte la falda,
sal a la calle
a bailar el twist,
como lo hacías antes.

Este poema, a través del conocido *Let´s twist again* de Chubby Checker, nos acerca al ritmo del twist; sin embargo, éste no es más que uno de los numerosos ritmos que aparecen a lo largo del poemario *Hemen* (Ediciones Beta, 2013). Una obra conformada por 37 poemas, y dividida en cuatro partes. Son las siguientes:

1. *Hilezkortasunera igaroa* (Eternidad). Los poemas de este primer apartado son un guiño a *Jet lag* (Beta, 2011), mi anterior libro de poemas. Lo cual deja bien a las claras que no parto de cero: el camino recorrido nos indica la dirección a seguir, no sólo en la vida, sino también en el aspecto creativo.
2. La segunda parte lleva por título *Poesiak salbatuko gaitu* (La poesía nos salvará). En ella, además de la crisis económica, he tratado la crisis de valores que nos aqueja.
3. En la tercera, *Zu zeu* (Tú misma), me sumerjo principalmente en el mundo interior de la poeta, y he querido acentuar la importancia de ser fiel a una misma.
4. Por último, en la cuarta parte, *Nabigazioak* (Navegaciones), he recogido poemas que hacen referencia a la cotidianidad. El poema *Navigaçao* de la escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (Oporto, 6 de noviembre de 1919–Lisboa, 2 de julio de 2004) nos introduce en este apartado: *"Atravës do teu coraçao passou um barco que näo pára de seguir sem ti o seu caminho"*.

Todos los versos están escritos "en tiempo real". Por ello, *hemen* (aquí) siempre será *ahora*. Y ¿dónde es *aquí*? Pues, en muchos lugares: en el alma, en el cuerpo, en el pensamiento, en la juventud, en la mar, en la empresa o en Etiopía, por ejemplo; pero, ante todo, en Cerdeña. Allí me dirigí el pasado verano (2012), acompañada de mi marido y mis dos hijos, con el objeto de disfrutar de las vacaciones y, al mismo tiempo, perfeccionar mi italiano. Gran parte de los poemas surgieron allí.

El placer, el disfrute, la rebeldía o la estética son algunos de los temas que me han inspirado. Además, en la portada y en el interior del libro he introducido

ilustraciones referentes al mundo de la moda. Tanto las ilustraciones como los poemas giran en torno al glamour, tema principal del libro, entendiendo el glamour como una manera de ser, mostrarse y vivir. En verdad, he disfrutado escribiendo y repasando estos poemas. He gozado con ellos.

El prestigioso diseñador de moda Cristóbal Balenciaga (Getaria, 1895-Alicante, 1972) vivió rodeado de glamour, y, según él, "*Un buen modisto debe ser: arquitecto para los patrones, escultor para la forma, pintor para los dibujos, músico para la armonía y filósofo para la medida"*.

Estas palabras del genio modisto vasco se acercan en gran medida al concepto de glamour que busco, y han constituido una referencia a la hora de escribir los poemas recogidos en el poemario *Hemen*. Sin embargo, considero que el glamour está también relacionado con otros ámbitos de la vida: los lugares, los objetos, la fotografía o el drama, y, por supuesto, con los seres humanos.

¿QUÉ ES EL GLAMOUR?

MUJER PANTERA[3]
Ojos pardos, tacones altos, alma esbelta,
la mujer pantera camina calle abajo,
negociando con el destino.
Desconoce si ha estado alguna vez en este lugar.

Se detiene en la orilla de un llamativo jardín;
observa las flores recién nacidas al mundo,
prímulas, claveles (rojos), margaritas.

Ríe y sonríe,
en el bolso, un molesquine repleto de poemas
confeccionados a la manera de Coco Chanel y Balenciaga.
Elegantemente.

Como he citado anteriormente, el glamour ha sido la piedra angular sobre la que he desarrollado el poemario *Hemen*. Se trata de un término, un concepto, al que a menudo presto atención, y procuro descubrir su verdadero significado. Una tarea, sin embargo, nada fácil, ya que considero que el del glamour es un concepto tan sugerente como escurridizo. Hace referencia a las mujeres y a los hombres, pero también a objetos, lugares o modos de vida. No obstante, en esta comunicación me ceñiré

[3] Pantera emea / Begi nabarrak, takoi garaiak, arima lirain, / pantera emea kalean behera, / negozioetan zoriarekin. / Ez daki leku honetan egona denetz. / Lorategi deigarri batean paratu da, / landare ernaldu berriei begira: / San Jose loreak, klabelin (gorriak), margaritak. / Bereak ditu irria eta barrea. / Moleskine bete olerki daroa poltsan, / Coco Chanelen nahiz Balentziagaren erara landuak. / Dotore.

principalmente al glamour femenino, considerando a la mujer como ser social, y huyendo de todo determinismo de género.

El término *glamour* comenzó a utilizarse –al menos, en su sentido moderno- a principios del siglo XX, en el periodo que va de 1900 a 1929 aproximadamente. Representaba el encanto, el atractivo, el carisma, la fascinación, un hechizo mágico, y se asociaba a la abundancia, la riqueza, los perfumes, las representaciones teatrales o a la exteriorización de la sofisticación sexual.

Con la fascinación provocada por la llegada de los avances tecnológicos (el televisor, los viajes en avión o en enormes transatlánticos de lujo…), el significado del término se expandió. Así, en la década de 1920, la palabra *glamour* era muy utilizada, pero se asociaba más a los destinos exóticos (India, China, Japón, Arabia, Egipto, Sudan…) que al mundo de la moda.

Fue durante la década de 1930 cuando su uso se puso tan en boga, y llegó a convertirse en la palabra más utilizada de las revistas de mujeres y las publicaciones de moda. El cine fue el auténtico elemento catalizador del glamour y la alta costura, ya que se asociaba con las diosas de la época clásica de Hollywood (Bette Davis, Greta Garbo, Vivian Leigh…).

Es cierto que el glamour ha estado (y, en opinión de algunos, sigue estándolo) estrechamente ligado a la fábrica de los sueños de Hollywood; pero es innegable que, a lo largo del s. XX, ha tenido también un significado propio. Moderno, destinos exóticos, mujer mantenida, sexualidad, elegancia, goce, placer, provocación, ambición, autoafirmación, fineza… *"El glamour, en general, ha estado más ligado a la rebeldía que al sometimiento."*

Como bien dijo Gabrielle Bonheur Chanel -más conocida como Coco Chanel- (Saumur, Francia, 19 de agosto de 1883 – París, Francia, 10 de enero de 1971): "*La moda pasa de moda; el estilo, en cambio, no"*.

Mujer de marcado carácter, es uno de los iconos de la moda y el glamour. Mientras que el resto de diseñadores y diseñadoras tendían a cubrir los cuerpos, ella dejaba a la vista cuellos y tobillos. Promovió el uso de pantalones por parte de las mujeres. Elaboró prendas sencillas, cómodas, de líneas rectas –a la vez informales y elegantes-, siempre con un toque de distinción. Muchos la consideran una precursora del feminismo.

Quiso vestir a grandes musas del celuloide como Katherine Hepburn, Grace Kelly o Elizabeth Taylor. Por ello, marchó dos veces a Hollywood. Sin embargo, a

pesar de diseñar el vestuario de tres películas, no volvió más. Al parecer, le resultaba extremadamente complicado trabajar con aquellas estrellas.

Y es que, por aquel entonces, la industria del cine estaba dominada por una cultura patriarcal, y los roles de las actrices se limitaban a representar los tradicionales estereotipos de madre, amiga fiel o esposa. Aún así, antes de la entrada en vigor del Código Hays (1934-1967), determinadas actrices –Barbara Stanwyck, Jean Harlow o Marlene Dietrich, entre otras- tuvieron ocasión de interpretar, por ejemplo, a mujeres sexys y competentes, roles inusuales para la época.

A pesar de lo mencionado, el poder escénico y la imagen de las artistas de Hollywood ha fascinado y deslumbrado al público en general.

La idea postmoderna de glamour surgió en la década de 1980, pero no con el fin de realizar nuevas aportaciones al término hasta entonces utilizado, sino para poner en tela de juicio la propia modernidad. La modernidad no tenía futuro. La crisis industrial, la crisis de la homogeneización, la crisis ecológica… el mundo estaba en crisis, y estaba necesitado de nuevas salidas.

La cantante pop, actriz y empresaria norteamericana Madonna (Bay City, Michigan, USA, 16 de agosto de 1958) es una de las referencias del glamour de esa época. Apareció en los escenarios con un look descuidado y provocador: corsé diseñado por Jean Paul Gaultier, encaje negro, medias de red, labios rojos y cabello rubio. Combinó el glamour de Hollywood, la alta costura europea y el estilo grunge de USA. Siempre ha sido una mujer de su tiempo, y ha mostrado a la mujer como un símbolo de poder y fuerza, y, al mismo tiempo, como alguien a quien respetar.

Más tarde, ha llegado el glamour contemporáneo. Como siempre, mantiene el concepto de *encanto*, ya que, sin encanto ni fascinación, no habría lugar para el glamour. Considero, sin embargo, que, hoy en día, la idea de glamour está inmersa en un proceso de reformulación, en busca de un nuevo significado. En lo referente al look, a la estética –costura, cosméticos, etc.-, cobra notoriedad la plasticidad. El arte net, la ecología, la tecnología y la ciencia son otros elementos a tener en consideración. Por un lado, se alimenta de pastiches provenientes de otras épocas, tal y como hicieran los transvanguardistas, y, por otro, impulsa una renovación de los valores humanos; por ejemplo, la espiritualidad. Esos son los caminos por los que transcurre el glamour de principios del s. XXI.

La actriz y modelo británica Tilda Swinton (Londres, 05/11/1960) es, en opinión de muchos, uno de los símbolos del glamour actual. Tan pronto como se graduó en

Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad de Cambridge (1983), comenzó a hacer teatro en la Royal Shakespeare Company. Aunque había logrado un cierto prestigio en las salas de arte y ensayo, fue a raíz de su papel protagonista en la película *Orlando*, en 1983, cuando alcanzó realmente la fama. La directora de cine Sally Potter (Londres, 19/09/1949) realizó una arriesgada y suntuosa adaptación de la novela de Virginia Wolf, la cual proporcionó a la futura ganadora del Oscar a la Mejor Actriz Secundaria por su papel en *Michael Clayton* (2007) la oportunidad de darse a conocer al gran público.

Swinton combina su actividad cinematográfica con el mundo de la moda, y, así, con motivo de la campaña publicitaria "París-Edimburgo artesanos 2013", acaba de ser nombrada nueva heroína de Chanel. En palabras de Karl Lagerfel, director artístico de la firma, la actriz es una mujer moderna, un icono de la elegancia intemporal. Personalidad, elegancia y energía se aúnan en ella.

A tenor de lo indicado hasta este momento, el glamour es arte. En lo que nos concierne a las personas, hace referencia a la capacidad para explotar nuestras habilidades, la manera de expresarnos, algo innato, y que, además, no tiene por qué estar unido a lo bonito.

Por un lado están la creatividad y la estética –no una estética estática, sino dinámica, en constante movimiento–; y por otro estamos las personas. "*Cuando estos tres elementos (creatividad, estética y persona) están en armonía, desprendemos glamour, expresamos autenticidad*". Por supuesto, el look –creado por uno mismo- es uno de los componentes de esa autenticidad, y da, también, muestras de nuestra forma de ser y de vivir. Es precisamente esa autenticidad el aspecto que más me atrae del glamour, la belleza y la imagen.

LA IMPORTANCIA DE SER FIEL A UNA MISMA

NOS SALVARÁ LA POESÍA[4]
La crisis económica camina deprisa,
añadiendo valor a las cosas.
En prosa se expresa la hipocresía,
arrebatando el valor de las personas.
Los números se suicidan

[4] Poesiak salbatuko gaitu / Prosaka dabil ekonomia krisia / Balioa erantsiz gauzei / Prosaka hipokrisia / Balioa ebatsiz gizakioi / Zenbakiek bere buruaz beste egiten dute / Baloreen hipermerkatuetan / Giza baloreei krisia ekarriz. / Prosaka dabil, bai, hipokrisia, / Saltzen-saltzen txakur txiki baten karameluak. / Baina, aizue, gu libre gara, / Diru-kutxetako zifrak baino haratago begiratzeko, / libre, / Freuden ganbaretan katerik gabe bizitzeko, / libre, / Balore merkatuetan olerkiak idazteko. / Hiperkrisia / Hipokrisia / Hipokresia / Presa / Prosa / Poesia.

en los hipermercados de valores,
provocando la crisis de los valores humanos.
Así nos acosa la hipocrisis, en prosa,
vendiendo a perra chica el caramelo.

Pero, oíd, somos libres.
Libres,
para mirar más allá de las cifras bancarias.
Libres,
para vivir sin cadenas en las desvanes de Freud.
Libres,
para hacer poesía en los mercados de valores.

Hipercrisis.
Hipócrisis.
Hipocresía.

Prisa.
Prosa.
Poesía.

A comienzos del s. XX se oyeron los primeros gritos a favor de la liberación de la mujer. Como consecuencia de ello, y por lo que refiere al vestuario, las mujeres decidimos despojarnos del corsé. Sin embargo, y a pesar de que hayan pasado tantos años, me atrevería a decir que aún no hemos conseguido desprendernos totalmente de él. Siguen ceñidos a nuestros cuerpos corsés imaginarios, que nos impiden mostrarnos y desarrollarnos tal como realmente somos. Muestra de ello es el hecho de que las mujeres occidentales sigamos siendo presa de un determinado ideal de belleza, de que sigamos soñando con la talla 36, por ejemplo. Los gimnasios, cosméticos y dietas siguen estando de moda. Nos embarga una especie de mitificación de la belleza, que nos hace vivir, en muchas ocasiones, supeditadas al cuerpo. Es cierto que practicando deporte y llevando una alimentación sana nos sentimos mejor. Del mismo modo, maquillarnos, prepararnos, engalanarnos… nos produce placer. Ahora bien, considero igualmente importante cuidar el alma y tener relaciones saludables con una misma y con los demás. Si queremos tener una vida saludable, hemos de cuidar tanto el aspecto físico como el espiritual.

Por otro lado, es bien sabido que los medios de comunicación reflejan la realidad social, pero no podemos obviar su poder para crear significados, su capacidad para moldear realidades. En la medida en que son transmisores de ideología (revistas, televisión, cine, web 2.0…), inciden en nuestro imaginario; por lo que una de sus

funciones debería ser la de propiciar el surgimiento de nuevos imaginarios, diversos y alternativos.

En ese sentido, considero digna de ser reseñada la decisión tomada, el año 2012, por las 18 editoriales de la revista femenina VOGUE, según la cual mostraron su firme intención de transformar los cánones de belleza que han primado las últimas dos o tres décadas. He de confesar que se trata de una publicación que me agrada. Por un lado, además de las habituales secciones de moda, complementos, cosmética o destinos interesantes, nos muestra noticias y reportajes de gran actualidad y excelentes fotografías, y, por otro, nos da a conocer gran cantidad de interesantes mujeres (y hombres) que desarrollan su labor en el ámbito social, político, cultural o económico, por ejemplo. Mujeres que, en muchas ocasiones, resultan anónimas para el gran público.

Volviendo al poemario, a la hora de escribirlo, he dejado a un lado las poses, y he procurado imbuirme de esa elegancia que emana de nuestro interior. "*He querido recalcar la importancia de ser fiel con una misma"*. Hemos de buscar en nuestro interior, e identificar la esencia de nuestro yo. En caso contrario, corremos el riesgo de perdernos en medio de la vorágine, como consecuencia de los roles que nos asigna la vida, la sociedad (o, incluso, nosotras mismas). Precisamente por eso, consideré que el glamour era un tema apropiado para desarrollar toda esa serie de cuestiones.

En ocasiones nos gusta dramatizar, pero creo que por lo general buscamos la armonía, estar bien con una misma, o, al menos, eso es lo que buscamos quienes no nos consideramos meras masoquistas.

Y, cómo no, en tanto en cuanto somos a la vez directoras y protagonistas de nuestra vida –y no olvidemos que el protagonismo provoca identificación-, es seguro que nuestro arte, nuestra propia vida y nuestras acciones representan –como en el cine- un guión. Un guión escrito por nosotras mismas, un guión que no parte de una hoja en blanco. Somos, por tanto, libres para vivir sin corsé alguno, libres para escribir y reescribir el guión de nuestra vida.

En resumen, tan sugerente como huidizo, el glamour representa una forma de vida, un sacar provecho de las propias habilidades, un modo de expresarse, de vestirse, de peinarse… Libre. Ser fiel a una misma. La marca personal.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Cristobal Balenciaga 1895-1972,* http://cristobalbalenciagamuseoa.com

Castejón Leorza, M., “Directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género. 25 años de cine”, Muestra internacional de Cine y Mujeres de Pamplona.

Castro Ricalde, Mª C., “Feminismo y teoría cinematográfica”, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, 25 (2002), pp. 23-48

Dyhouse, C., *Glamour: mujeres, historia y feminismo*, Buenos Aires, Claridad, 2011

Fontaine, A., “Coco, de la rebeldía a la leyenda de Chanel”, filme, 2009

Golbin, P. & Baron, F., *Balenciaga Paris*, Paris, Thames and Hudson, 2006

Harriet, W., *Décadas de moda. Desde 1900 hasta hoy*, Potsdam, H.F. Ullmann publishing GmbH, 2011

Lagarde, M., “Identidad femenina”,. CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A. C.- México), 1990, Internet, http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad/texto3.htm

Potter, S., “Orlando”, filme, 1992

Toledo Saralegi ,M., *Hemen*, Bilbao, Ediciones Beta, 2013

# MUJERES Y CREATIVIDAD EN LA ANTIGÜEDAD: LOS MÁRGENES DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

*Jorge Tomás García*
*Universidad de Murcia*

ABSTRACTS
En los últimos veinte años, el estudio de las mujeres en el mundo griego y romano ha experimentado un auge que, si se juzga por la gran producción de las publicaciones pertinentes, empequeñece cualquier otra innovación reciente. El objetivo de esta comunicación es presentar la relación de las mujeres griegas antiguas y las artes visuales, no solamente en la evidencia de los monumentos existentes, sino también en los datos presentes en las fuentes literarias. El aspecto más importante de este estudio será el de las mujeres como patrocinadores de proyectos de arquitectura; en segundo lugar, el de las mujeres como patrocinadoras de estatuas y otras ofrendas.

In the last twenty years, the study of women in the Greek and Roman world has experienced a boom that, judging by the great production of relevant publications, diminishes any other recent innovation. The aim of this paper is to present the relationship of ancient Greek women and the visual arts, not only on the evidence of existing monuments, but also in the data present in the literary sources. The most important aspect of this study will be to women as architectural project sponsors, secondly, that of women as sponsors of statues and other offerings.

KEYWORDS
Mujer, Grecia, Roma, ofrendas, arquitectura.
Female, Greece, Rome, offerings, architecture.

## 0.- INTRODUCCIÓN

En vista de la actual proliferación de estudios sobre este tema, sólo puedo esperar que mi trabajo actual no sólo se sume a esta corriente científica sino que también trate de reparar un desequilibrio que informara a todas las investigaciones previas sobre la vida de las mujeres en la Antigüedad clásica[1]. En resumen, la gran mayoría de los estudios en este campo particular no se han concentrado en el entorno de la mujer como sujeto creador de una estética de las artes y, como consecuencia, dan indebida importancia a un determinado segmento, en realidad un grupo minoritario en términos de cantidad, de mujeres en la sociedad antigua.

---

[1] En *Gendering Classicism*, Ruth Hoberman revela un aspecto diferente de la relación entre las mujeres y los clásicos (1997). El libro de Hoberman añade una dimensión importante para el estudio de la tradición clásica, una rama de la historia de las ideas que trata la reconfiguración de la herencia clásica por sucesivas generaciones de poetas, artistas, y otros intelectuales. Algunas de las novelas que discute, sin embargo, parecen dividido entre el proyecto de auto-autorización en un lado, y la recuperación de un arquetipo de todo-demasiado-familiar de la mujer como esencia primordial en el otro lado.

“Mujeres”, como diría Denise Riley en un texto ya clásico de la teoría feminista, “es una colectividad volátil en la que personas del sexo femenino pueden estar situadas un muy diferentes posiciones” (1988:2), y “ser mujer”, del mismo modo, “es un estado que fluctúa para el individuo, teniendo en cuenta lo que ella y/ o otros consideran para caracterizarla” (Riley, 1988:6). Contra una variedad de materializaciones de la categoría de hembra, Riley planteó la posibilidad paradójica de que no había ninguna categoría referida a “las mujeres” y, si la hubiera, no había historia posible de ellas. Sin embargo, hay esfuerzos periódicos de síntesis, también, como Sue Blundell *Women in Ancient Greece* (1995) o el volumen de Oxford University Press de varios autores sobre *Women in the Classical World* (1994), que abarca tanto Grecia como Roma. Tales obras inevitablemente corren el riesgo de homogeneizar a las mujeres de la Antigüedad en las nuevas formas de colectividad, y ambos trabajos adoptan diferentes estrategias para dotar a sus discusiones de originalidad[2].

Sabemos como punto de partida que, aunque las mujeres son responsables de los hogares, muchas de ellas también trabajaron ciertas capacidades fuera del hogar[3]. Muchas lo hicieron para aumentar el ingreso familiar y mejorar la posición social que tenían. La mayoría de estas mujeres trabajarían en el servicio de ayuda a los demás hogares, mientras que algunas otras con talento se ganaban bien la vida como músicas o cantantes. Las evidencias artísticas muestran que las mujeres participaron en la agricultura, la cosecha de los campos y la recogida de grano (Picazo, 2008:154).

A raíz del movimiento feminista, gran parte la atención se ha centrado en los últimos años en las mujeres en la Antigüedad. La mayoría de estos estudios, sin embargo, basaron sus conclusiones en fuentes literarias, que por su propia naturaleza, estaban destinadas o bien a dramatizar el contenido que proponían o estaban marcadas según un sesgo específico. Incluso los estudios que han utilizado representaciones contemporáneas en los vasos, u otras fuentes artísticas, tienen inferencias ya que, a

---

[2] Ambos libros son importantes contribuciones a la comprensión general de las mujeres de la antigua Grecia, y ambos son valiosos complementos correctivos de las discusiones contemporáneas de la antigua civilización griega. Estos volúmenes completan nuestra imagen de la antigua cultura griega, pero a través de sus diferencias en la organización y el enfoque interpretativo que también deja claro que las pruebas se pueden utilizar para producir muy diferentes reconstrucciones del pasado.

[3] Según sabemos por las diversas fuentes, como era de esperar, el trabajo más importante para la mujer fue atender las necesidades de la familia. De hecho, el más codiciado título que podía alcanzar la mujer casada era "dueña de casa", que mostraba la importancia de su rol doméstico. Se reconoce la complejidad de la administración del hogar y el importante papel de la mujer dentro de ella. Las comidas eran, por supuesto, esenciales para el bienestar de la familia, y la dueña de la casa era la encargada de adquirir los alimentos y su preparación.

menudo, muchas de las escenas pintadas son menos explícitas de lo que parecen, y pueden ser objeto de más de una interpretación (Ridgway, 1987:400)[4].

Las mujeres pueden estar relacionadas con las obras de arte ya sea como aquellas que encargan las obras o como las que las dedican, o simplemente ser las que han dado uso a esos objetos, o por haber sido representados en ellos. Este último apartado -mujeres que son representadas en el arte visual- es, por supuesto, el más extenso de todos pero no supone el objeto de estudio de estas páginas. Las mujeres como sujetos artísticos, por tanto, se incluirá sólo como una forma de sugerir su importancia relativa, dando consistencia al aspecto más interesante de esta investigación, las mujeres como mecenas del arte (Schoener, 1967: 169).

## 1.- EL PERIODO ARCAICO

La Acrópolis de Atenas es uno de los lugares más prolíficos para poder reconstruir la imagen de la mujer como sujeto creador artístico y como mecenas del arte durante el periodo arcaico. Esta localización es uno de los mejores lugares para dichas pruebas, ya que la mayoría de las bases de mármol y monumentos fueron enterradas después de ser dañados por los persas en el año 480 a.C. Las posibilidades de conservación afectan a los recuentos estadísticos, y muchas inscripciones, además de ser incompletas, no pueden estar conectadas con seguridad con el objeto al que una vez acompañaron. Sin embargo, de un total de 384 dedicatorias, aproximadamente 215 de los cuales fueron hechos por los hombres, por lo menos 18 bases de mármol y pedestales se inscribieron para mujeres: nueve inscripciones dan el nombre de una mujer sola, tres son de lectura incierta, y sólo seis (posiblemente cuatro) hablar de un padre o de un marido (Di Fazio, 2005:210). En el análisis de estos totales se debe tener en cuenta el hecho de que no todos los dones votivos llevan una inscripción, y no todas las inscripciones mencionan la dedicatoria.

En la Acrópolis de Atenas, una mujer, Mikythe, inscribe en un monumento pilar, probablemente mediante un relieve (470-450 a.C.) hecho por el escultor Eufrón de Paros, tanto para ella y sus hijos. Una dedicatoria similar es creada por dos hermanas, Aristómaca y Charikleia, las hijas de Glaukinos el argivo. Dos hijas también pueden mencionar a sus padres en una base posiblemente para una estatua de bronce, fechada ca. 490 por las letras que forman de la inscripción. Estas dedicatorias conjuntas de

[4] El alcance de estas páginas es mucho más limitado, ya que no me propongo escribir específicamente sobre la situación de la mujer en la antigua Grecia; sin embargo, la imagen resultante puede conducir a una vista de la mujer en su sociedad. Lo que intento hacer es reunir un grupo de ejemplos de los monumentos existentes que puedan estar relacionados con las mujeres desde distintos puntos de vista.

miembros de una familia fueron encargadas, en gran medida, por las mujeres como está atestiguado a través de los siglos y de una gran variedad de ejemplos (Fig.1).

Entre las ofrendas más interesantes de la Acrópolis de Atenas destaca la tallada por Archermos de Chíos para Ifídike, una mujer jónica que había encargado una *Niké*. Aunque no existe una unión directa entre el escultor y la columna inscrita preservada de Ifídike, la asociación es plausible, ya que desde Archermos se acredita, tanto por fuentes literarias como monumentales la evidencia de haber esculpido la primera *Niké* (Salisbury, 2001:239). No está claro si estos ejemplos arcaicos de estatuas de mujeres aladas ya tenían el significado de victoria sin duda asociado con ellos en el siglo V a.C. y, de hecho, sería sorprendente que una mujer extranjera creara un símbolo como la victoria en la Acrópolis alrededor del 530-520 a.C.



Fig.1.- *Relieve policromado de madre con hija*, Museo Nacional de Atenas 4472, 500 a.C.

En general, las dedicatorias que hacen las mujeres difieren notablemente de las de los hombres, que parecen haber sido los principales donantes de las famosas *korai* de la Acrópolis, a pesar de la apariencia aristocrática de estas estatuas mujeres. Algunos objetos de adorno personal, sin embargo, tales como cinturones, y otros con definidas connotaciones femeninas, como espejos, deben haber sido hecho sobre todo para las mujeres, y se dedicaron por ellas en gran número. Entre los espejos, atención especial se debe dar a los soportados por una cariátide, por lo general del tipo *peplophoros*[5]. Ha

[5] El *Peplophoros*, del griego "portadora del peplo" (en la antigua Grecia el peplo era un vestido femenino de tela muy fina, blanca y bordada), representa una figura femenina de bronce, que se remonta al siglo V a.C. El cuerpo de la mujer está tendido hacia delante, secundado por el gesto de ofrenda del brazo derecho; el brazo izquierdo, por el contrario, se dirige hacia abajo y tiende ligeramente hacia atrás. Las piernas están tensas; solo la rodilla izquierda parece flexionarse levemente. La cabeza está adornada por

sido imposible de determinar si todas o alguna de estas cariátides debe haber sido considerada como Afrodita, ya que algunos de los personajes más exóticos representados, rodeados de sirenas y de vegetación, parecen candidatos plausibles para tal identificación[6].

Varios espejos se encuentran en la fuente sagrada del santuario de Artemisa en Braurón, divinidad específicamente asociada con los niños y el parto. El mismo ritual en Braurón, que afecta a niñas y jóvenes, es importante para las mujeres, y éstas ofrecen dedicatorias en inscripciones que recogen las muchas prendas ritualmente donadas a la diosa por mujeres que habían dado a luz con éxito o incluso en nombre de los que habían muerto en el proceso. Dado el carácter perecedero de las prendas, este tipo de ofrendas femeninas, lo que puede haber sido una de los más populares formas de regalos femeninos, y tal vez una de los más lujosos, sólo puede ser documentado en estos inventarios que han sobrevivido, lo que demuestra que tal práctica volvió a estar presente al menos desde los tiempos de Homero.

Que la muerte en el parto fue relativamente frecuente, se puede inferir de las tumbas estelas que representan a las mujeres y los niños. Las series más numerosas de tumbas arcaicas vienen de Atenas y se había supuesto, generalmente, que sólo eran muertes prematuras de los recién nacidos a los que se les había dedicado un memorial. Nuevos descubrimientos han demostrado que no sólo las personas mayores, sino incluso las mujeres fueron recordadas en estos monumentos conmemorativos. Las bases de piedra conservadas muestran lápidas que representa figuras sentadas, por lo tanto, susceptibles de ser mujeres, tal vez en la celebración del nacimiento de los niños, como en el caso de la famosa estela de Anavyssos. Una de estas bases, por Lampito, está firmada por el famoso escultor Endoios[7]. La apariencia física de una inscripción podría

---

un peinado en corona. Algunos estudios realizados en relación con otro bronce de Adrano, que presenta la misma representación de la tercera dimensión sobre el eje del brazo derecho, hacen remontarse estilísticamente la pieza a la manera del escultor Pitágoras de Reggio, probable autor de los Bronces de Riace. La obra del autor de la floreciente ciudad de la Magna Grecia, discípulo del gran maestro Clearco, se caracteriza por el minucioso cuidado de los detalles como el cabello, las arterias y las venas.

[6] En unos pocos casos, sin embargo, la cariátide se muestra desnuda o vestida sólo con una prenda inferior, lo que recuerda a las mujeres espartanas atléticas que tenían derecho para participar en eventos deportivos y para establecer sus propias estatuas de victoria, aunque ninguno de ellas ha sobrevivido.

[7] Más allá de su laconismo, las firmas de los escultores siempre han sido un enigma para los historiadores del arte y epigrafistas, debido a su carácter excepcional, puesto que no se firmaron las estatuas más antiguas. Uno tiene derecho a preguntarse por qué el nombre de un escultor a veces se corta en una estatua o en su base y quién estaba interesado en leerlo. Las firmas de los primeros escultores aparecieron durante la segunda mitad del siglo VII a.C., y su uso no se interrumpe hasta por lo menos el siglo IV de nuestra era. No podemos esperar que las mismas razones que causan los mismos efectos en un período tan largo. El hecho de que la firma del escultor estaba inicialmente muy a menudo integrada en un epigrama,

modificar profundamente su mensaje (Fig.2). Fue probablemente el resultado de un acuerdo entre el escultor y el mecenas, cuyos resultados dependían de criterios culturales y sociales, y del prestigio de ambas partes. Cada firma, o cada grupo de firmas, exige una explicación separada que tenga en cuenta los diferentes actores involucrados en el proceso de la inscripción: el comprador de la escultura, el escultor, los propietarios potenciales posteriores y los lectores (Paul, 1997:64).



Fig.2.- *IG i3 1380, la base de la tumba-estela de Lampito, con la firma de Endoios, a finales del siglo VI a.C.*

2.- EL PERÍODO CLÁSICO (SIGLOS V Y IV)

Durante el periodo clásico el principal foco de atención en lo referido al papel de la mujer como mecenas de obras artísticas se centra en los vasos y vasijas áticas. Todos los alfareros y pintores mencionados son hombres, pero hay al menos una representación de una mujer pintando una vasija y, por tanto, pudieron haber existido más pintoras (Katz, 2000:520)[8].

La pieza que muestra esta evidencia clara y directa de una mujer decorando una vasija en la antigua Atenas: una obra del Pintor de Leningrado en la que se puede ver a una mujer trabajando sobre un ánfora de agua (Fig.3). En el centro de la imagen podemos ver a la diosa Atenea llevando una Niké alada cerca de la joven que está decorando la pieza. No existe otra representación material en Grecia de mujeres decorando este tipo de vasos o ánforas, a pesar de que numerosos estudios han

---

como en el caso de la tumba-estela para Lampito, *IG i3 1380*, y progresivamente, a través del s. V-IV a.C., se convirtió en una pieza autónoma de la información.

[8] Las mujeres podían haber ejercido un grado de control sobre el tipo de vasijas que entraron en sus casas o de los objetos que colocaron en las tumbas de sus familiares. A veces se afirma que las mujeres de Atenas no podían haber comprado la cerámica, ya que rara vez salió de la casa y, en particular, no salieron en viajes con fines comerciales.

confirmado que existía una amplia tradición femenina en la antigua Grecia en la pintura de vasos (Younger, 2011:40). Era usual que las mujeres decoraran los vasos dedicados al uso de productos relacionados con los perfumes, ungüentos y otros productos de cosmética femeninos, mientras que los hombres se preocupaban más de los vasos relacionados con el comercio de productos alimenticios.

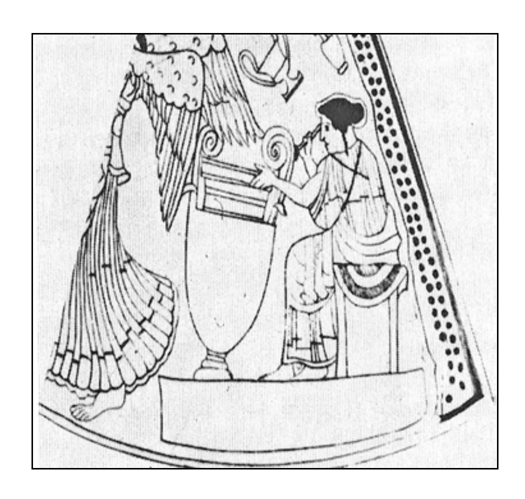


Fig.3.- *Hidra del Pintor de Leningrado*, Museo de Leningrado, 450 a.C.

La idea de que las mujeres no sólo estaban involucradas en la decoración, sino también en la compra de vasijas –o en su contenido- invita a la especulación sobre la existencia de un mercado femenino de pintoras, y esto nos anima a pensar en las distintas maneras en que las mujeres fueron dando forma a la vez y siendo formadas por las imágenes que estaban viendo. En términos iconográficos, las escenas de adorno son parte de un cambio radical en la imagen de la mujer en la pintura ática de vasos. Antes del de 440 a.C., grupos totalmente femeninos en las vasijas tendían a aparecer en las escenas de baño, en el trabajo doméstico (por ejemplo, trabajo de lana) o en la actividad religiosa. Durante el mismo período, bastante material erótico, que suele ser explícito, por lo general involucra tanto a la mujer como a los participantes masculinos. Las escenas eróticas y los grupos exclusivamente de mujeres se encuentran con más frecuencia en los objetos como tazas o cuencos de mezcla asociados con el consumo de vino. Estos se producen en grandes cantidades para el mercado de exportación, en particular para Etruria y el sur de Italia, donde se depositaban en las tumbas.

El *Epínetron* del pintor Eretria se puede fechar alrededor de 425 a.C. y, por tanto, es parte de nuestra evidencia del siglo V a.C. Este objeto es esencialmente

femenino y aparece representado los preparativos de la boda de la famosa novia Alcestis (Fig.4)[9].



Fig.4.- *Epínetron del pintor de Eretria,* Museo Arqueológico de Atenas 1629, 425 a.C.

En general, sin embargo, hay menos ejemplos monumentales de este período. Aspasia, amante y luego segunda esposa de Pericles, fue sin duda importante en Atenas, pero la imagen que pretende ser su retrato es, probablemente, una fabricación romana, ya que combina anacrónicamente rasgos de diferentes estilos. Del mismo modo, la sacerdotisa Lisímaca, que fue retratada de manera realista por el escultor Demetrios de Alopeke[10], puede haber sido erróneamente identificada en una cabeza romana en estilo clasicista, pero la Acrópolis ateniense ha dado una base que pueden haber apoyado la imagen original, y que en todo caso confirma que las sacerdotisas fueron homenajeadas con estatuas en el santuario (Scheidel, 1995:212). Esta práctica continuó a lo largo del mundo griego y a través de los siglos. Particularmente interesante en este sentido es, a mitad del s. V a.C., un relieve honorífico que muestra a *Atenea Partenos* junto a una pequeña figura de culto que está siendo coronada por una *Niké*.

---

[9] Estos objetos los usaban las mujeres del Ática cuando desbastaban la lana para su hilado con el método conocido como "hilado en pierna". El *epínetron* se colocaba sobre el muslo y se frotaba la lana sobre su superficie rugosa evitando que la grasa de la lana manchara la ropa. Los *epínetros* más ornamentales se depositaban en las tumbas de las doncellas solteras o se dedicaban en los templos, sobre todo a la diosa Atenea. A menudo se trataba de un regalo de boda y llevaba una cabeza o busto de Afrodita en el frente. Se decoraba con escenas de mujeres tejiendo o incluso Amazonas.

[10] Aunque ninguna de sus obras (retratos principalmente de bronce) sobreviven, las firmas de Demetrios en bases de estatuas hicieron pensar en una fecha aproximada en el siglo IV antes de Cristo (*Inscr. Gr*. 2, II, 3828, 4321, 4322 y 4895). Era famoso por el realismo intransigente de sus representaciones. Quintiliano (*Inst. Orat.* XII.I.9-10) declaró que fue "criticado por ser demasiado realista y por lo tanto, era más aficionado a la verosimilitud de la belleza", y Luciano de Samosata (*El pseudosofista* XVIII) describió su retrato del corintio Pellichos "con una barriga, la cabeza calva, la mitad expuesta por la caída de su ropa, con algunos de los pelos de la barba soplado por el viento y con las venas mostradas claramente". A pesar de que la estatua puede ser una invención de Luciano por su el efecto cómico, la descripción de un retrato brutalmente realista debe haber sido plausible.

En Atenas las lápidas habían desaparecido alrededor del 500 a.C., volviendo a reaparecer en la época de la Guerra del Peloponeso. Las existentes no parecen todavía haber sido producidas en masa y llegaron a lograr un alto nivel artístico, como la *estela de Hegeso* (400 a.C.), pero en ocasiones las representaciones se prestan a interpretaciones que resultan erróneas cuando los epitafios también están presentes[11]. La *estela de Mnesagora y Nicocares* (440 a.C.), por ejemplo, describe lo que podría ser tomado como una madre jugando con su hijo, pero la leyenda nos dice que son hermana y hermano menor. Fue erigida por sus padres, según nos informa el epigrama que está grabado en el arquitrabe de la estela. La joven aparece vestida mientras que el pequeño se muestra desnudo, intentando coger la paloma que le ofrece su hermana.

Existe la posibilidad de que estas obras no se hayan realizado dentro de una acción específica en cada caso, pero fueron elegidas a partir de un modelo existente que utiliza temas estándar que resultaban útiles en los encargos de las familias y las mujeres. Por un lado, sin embargo, aunque no se específica al "patrocinador" de tales estelas, el hecho mismo de que estaban rápidamente a disposición implica un mayor reconocimiento de las mujeres en la sociedad ateniense (Heartney, 2003:18). Tales aumentos de atención hasta el punto de que durante el siglo IV a.C. la mayoría de relieves funerarios incluyen al menos uno o más figuras femeninas. Las mujeres aparecen en estas obras o bien por separado o bien de forma aislada, como Demetria y Pánfila que aparecen dentro de un profundo *naiskos*, una de ellas sentada en un inusualmente elaborado trono (Fig.5)[12]. Otras estelas usan la parafernalia de duelo que se consideran apropiada para hombres, como algunas acroteras que muestran una sirena rasgando su pecho y lamentando la muerte, una fórmula utilizada sobre todo para los poetas y oradores (Carney, 2005:75).

---

[11] Durante la segunda mitad del siglo V a.C., Atenas se convierte en el centro de producción de lápidas funerarias. La pilastra se hacía ahora más ancha y baja que antes, lo que permitía representar en ella una o más figuras sentadas sin dar la impresión de amontonamientos, como ocurría en las más alargadas. Al aumentar la anchura de la pilastra, el pináculo, en lugar de estar formado por una sola palmeta, consistía a menudo en un pedimento con una acrotera de palmetas y antefijas a los lados. La *estela de Hegeso*, en Atenas, ejemplifica los armoniosos diseños a que se había llegado.

[12] Es un pequeño templo o templete de orden clásico con columnas o pilares y frontón. A menudo es utilizado como motivo artístico. No es raro en el arte antiguo. Se puede encontrar en la arquitectura de los templos como en Aigeira o en el de Apolo en Dídima y especialmente en la arquitectura funeraria de los cementerios de la antigua Ática como en relieves de tumbas o pequeños santuarios como el ejemplo del Cerámico, en Atenas y en las pinturas de vasos de figuras negras y rojas, como lutróforos y lecitos. Aunque estos vasos de *naiskos* muestran retratos de hombres que murieron, carecen de columnas y son propiamente "estelas de tumbas". También existen *naiskoi* del tipo figuritas y del tipo de templetes en terracota, muchos de ellos conservados en el Museo del Louvre en París. Todos los *naiskos*, en cualquier parte, tienen un trasfondo religioso, especialmente en relación con el culto funerario griego.



Fig.5.- *Naiskos de Demetria y Pánfila,* Museo Arqueológico de Atenas, 325 a.C.

El aumento de la frecuencia en la representación de las mujeres puede observarse no sólo en las estelas funerarias, sino también en obras votivas y relieves. En estas obras los personajes mortales a menudo aparecen como parejas, a veces con sus hijos, entre los cuales las hijas al menos son tan numerosas como los hijos, si no más. En los casos de familias mono parentales, la representación incluye más mujeres que los varones, y el hecho puede reflejar la realidad de un hogar del siglo V-IV a.C., aunque algunos de los personajes representados debe ser considerado sirviente y esclavo. Si el infanticidio femenino era actual, como se sugiere en ocasiones, estos votivos relieves ciertamente no dan ninguna evidencia. Las dedicatorias de las mujeres siguen siendo abundantes, aunque no todas ellas están realizadas por sacerdotisas (Wider, 1986:45)[13].

Volviendo específicamente a las mujeres como patrocinadoras, nos encontramos por primera vez que un aspecto particular para la mujer en estas actividades: el patrocinio arquitectónico, es decir, la construcción de edificios y estructuras como proyectos cívicos (Serrano, 2003:62). Esta forma de patrocinio femenino era relativamente común en el mundo romano, pero parecía en gran medida olvidado en la época de los griegos. Varios ejemplos, más o menos convincente, sin embargo, pueden ser enumerados.

Tal vez el caso más notorio es el de la cortesana Friné que se ofreció a reconstruir los muros de Tebas, destruida por Alejandro Magno en el 335 a.C. y quería incluir una inscripción en la entrada de la ciudad que dijera “Alejandro los destruyó,

[13] Particularmente interesante es un grupo de estatuillas de mármol (alrededor de un tercio tamaño natural), de mitad del siglo IV a.C., que aparecieron en una base especial dentro de una estructura en un santuario de Deméter en la isla de Cos. Cada estatuilla tiene su propia base individual, que lleva la inscripción que menciona al dedicante, su padre y, en ocasiones, su marido.

Friné los reconstruyó". Esta anécdota simplemente nos revela una situación que bien podría ser cierta en la Grecia del siglo IV a.C., cuando muchas mujeres se preocuparon por el estado material de sus ciudades, aunque otras anécdotas de esta famosa mujer puede ser invenciones posteriores[14].

Igualmente anecdótica puede ser la historia de que Artemisia fuera la encargada de levantar el Mausoleo de Halicarnaso en memoria de su marido. La ubicación del recinto, en el corazón de la ciudad, muestra que su construcción estaba prevista en la planificación de la ciudad, y por tanto, mientras que Mausolo estaba todavía vivo (Blundell, 2008:132). Por otra parte, recientes excavaciones han puesto al descubierto evidencias de entierros anteriores de importancia en el marco de la estructura del siglo IV a.C. Por otro lado, Mausolo y Artemisia, hermano y hermana, así como marido y mujer, de acuerdo con la costumbre caria, actuaron de acuerdo en muchos casos, y fueron honrados por igual: un decreto honorífico de Eritreia muestra que una estatua de bronce de Mausolo había sido levantada en el ágora, mientras que un mármol de Artemisia estaba de pie en el templo de Atenea. Se ha sugerido recientemente que se pueden haber financiado en parte el templo de Atenea en Priene, cuya afinidad estilística con el Mausoleo ahora ha sido ampliamente demostrada.

3.- EL PERÍODO HELENÍSTICO (331-31 A.C.)

Durante el período helenístico había muchas más oportunidades para las mujeres de participar en el trabajo y en las artes de las que nunca antes habían existido en la antigua Grecia (Polydorides, 1985:235). En las nuevas ciudades cosmopolitas, las mujeres no se limitaron al hogar y con frecuencia se emplearon en comercios o negocios. La mayoría de estas mujeres aprendieron las vocaciones de sus familias, y las niñas a veces trabajaron en los talleres de sus padres. Este fue el caso de los pintores y escultores. La mayor parte de los artistas (hombres y mujeres) del mundo antiguo

---

[14] Era la amante y musa favorita de Praxíteles, quien se inspiró en ella para la creación de varias esculturas de la diosa Afrodita. Su nombre ha trascendido a la historia sobre todo por dos anécdotas en las que se vio envuelta. Friné fue acusada de impiedad, un delito muy grave en Grecia (recuérdese que fue el delito por el que se sentenció a muerte a Sócrates), debido a su continua comparación de su belleza con la de la diosa Afrodita. En efecto, Friné era la modelo de los escultores para representar a la diosa del amor, fertilidad y belleza femenina (se considera que la escultura llamada la Venus de Cnido es una representación de Friné). Otra de las graves acusaciones que sobre Friné pesaban era la de haber violado el secreto de los Misterios eleusinos. Por petición de Praxíteles, durante el juicio fue defendida por el orador Hipérides. Hipérides fue incapaz de convencer a los jueces con su discurso, así que, como último recurso, recurrió al amor (φιλία) y a la belleza e hizo desnudarse a Friné ante los jueces, convenciéndoles de que no se podía privar al mundo de tal belleza, la cual era un monumento vivo a la diosa. Con esta estrategia, consiguió conmover a los jueces, quienes la absolvieron de manera unánime.

trabajaron de manera anónima, y sus nombres han sido olvidados a pesar de que seguimos admirando sus obras (Fig.6).

Especialmente significativas son las referencias que tenemos en las fuentes sobre la presencia de mujeres pintoras en época helenística y romana. Las ganadoras de los Juegos de Hera[15] tenían permitido dedicar retratos a las ganadoras, que posteriormente se colocaban en los nichos de las columnas (Younger, 2011:44).



Fig.6.- *Mujer pintora en su taller,* Casa del Cirujano, Pompeya, s. I d.C

.

Gracias a la labor del escritor romano Plinio el Viejo (23-79 d.C.), lo que sí sabemos son nombres de antiguas mujeres pintoras. Plinio, en su gran obra *Historia Natural*, nos ofrece toda la información recopilada sobre el arte antiguo. Dentro de su catálogo, Plinio nombra algunos mujeres pintoras: "Timárete, hija de Micon, que pintó la antiquísima imagen de *Diana* en Éfeso; Irene, hija y alumna del pintor Cratino, que hizo una representación de una niña en Eleusis; Calipso, un anciano, *Teodoro el malabarista* y *Alcístenes el bailarín*; Aristárete, hija y alumna de Nearco, que pintó un *Esculapio*" (*HN* 35. 147-148). En su catálogo, Plinio muestra inadvertidamente el patrón típico de las mujeres pintoras: todas ellas se han formado y han estudiado con sus padres. Sin embargo, Plinio también destacó una artista excepcional, una mujer que no se asoció tanto con el padre o el marido:

[15] Los antiguos Juegos de Hera, dedicado a la diosa Hera (también *Heraia*) fueron los primeros juegos atléticos de mujeres que se celebraron en el estadio de Olimpia, posiblemente en el año olímpico, antes de las pruebas masculinas. Está fechado este acontecimiento ya en el siglo VI a.C. Algunos textos, como Pausanias en su *Descripción de Grecia*, afirma que Hippodamia reunió a un grupo conocido como las "Dieciséis mujeres"de los Juegos de Hera, en agradecimiento por su matrimonio con Pelops. Otros textos indican que las "Dieciséis mujeres" eran pacificadores de Pisa y Elis y, debido a su competencia política, se convirtieron en las administradoras de los Juegos de Hera. Estos Juegos podrían haber sido una indicación del cambio de las condiciones sociales y la flexibilización de las restricciones a las mujeres.

"Iea de Cícico, que permaneció doncella siempre, un *M. Varrón* de joven, pintaba con pincel y ayudada por un punzón, principalmente retratos de mujeres en marfil, así como una imagen grande en madera de una anciana, en Nápoles, y un autorretrato hecho en un espejo. Nadie más tenía una mano más rápido en la pintura, mientras que su habilidad artística fue tal que los precios que obtuvieron sus obras superaron con creces al más célebre retratistas de la época". (*HN* 35. 148)

Es lamentable que no sepamos más acerca de estas mujeres supuestamente talentosas. Sin embargo, la obra de Plinio sirve para demostrar que durante el mundo antiguo, algunas mujeres fueron capaces de alcanzar una gran fama como pintoras y se ganaron una gran reputación durante su vida gracias a su habilidad.

4.- CONCLUSIONES

Pueden extraerse conclusiones generales de estas muestras específicas de evidencias monumentales. El material presente es tan generalizado, tanto por orden cronológico como en términos geográficos, que cualquier deducción firme es arriesgada. Sin embargo, algunos comentarios pueden resultar útiles. Durante la época helenística, con el aumento de las monarquías y sus diversos componentes étnicos, se registró un aumento en la participación de las mujeres en el ámbito cívico y religioso, lo que se vio ampliamente confirmado por la evidencia literaria. Lo que a mi juicio es más sorprendente es la importancia relativa de las mujeres como patrocinadoras y como usuarias de los objetos de arte. Dado que gran parte de esta evidencia proviene de Atenas, no se puede suponer que la imagen refleja un panorama inesperado en las costumbres más libres del Oriente griego o de las colonias de la Magna Grecia.

En general, sin embargo, las pruebas monumentales, más allá de complementar la información derivada de las fuentes literarias, parece sugerir un mayor papel de la mujer en la vida pública que el hasta ahora reconocido. En muchos países del Mediterráneo, hasta el Renacimiento, la mujer era "el poder detrás del trono" a pesar de la falta de reconocimiento oficial y derechos civiles. Es concebible que la misma situación fuera posible en la antigua Grecia, y el papel de la mujer común debe buscarse, no en la Historia como en las evidencias materiales o en las piezas trágicas. Pero es en las dedicatorias individuales, los relieves votivos, los monumentos funerarios, las bases de estatua, tal vez incluso en los edificios, donde el papel de las mujeres debe ser definido, donde existe la probabilidad de obtener una imagen más equilibrada y completa.

BIBLIOGRAFÍA

Blundell, S., "Women's Bonds, Women's Pots: Adornment Scenes in Attic Vase-painting", *Phoenix,* 65:1/2 (2008), pp. 115-144.

Carney, E.D., "Women and Dunasteia in Caria", *The American Journal of Philology*, 126:1 (2005), pp. 65-91.

Di Fazio, M., "Morte e pianto rituale nell'Italia antica. Il caso dell' askos *Catarinella*", en Harari, M. (ed.), *Icone del mondo antico,* Roma, Bretschneider, 2005, 205-215.

Heartney, E., "Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination", *Hypatia,* 18:4 (2003), pp. 3-22.

Katz, M.A., "Sappho and Her Sisters: Women in Ancient Greece", *Signs,* 25:2 (2000), pp. 505-531.

Paul, A.J., "Fragments of Antiquity: Drawing upon Greek Vases", *Harvard University Art Museums Bulletin*, 5:2 (1997), pp. 5-87.

Picazo Gurina, M., *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua,* Barcelona, Bellaterra, 2008.

Polydorides, G., "Women's Participation in the Greek Educational System", *Comparative Education*, 21:3 (1985), pp. 229-240.

Ridgway, B.S., "Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence", *American Journal of Archaeology*, 91:3 (1987), pp. 399-409.

Riley, D., *Am I That Name?: Feminism and the Category of Women in History*, Nueva York, McMillan, 1988.

Salisbury, J.E., *Encyclopedia of Women in the Ancient World,* Oxford, Clio, 2001.

Serrano, P.G., "La mujer griega a través de la iconografía doméstica", *Akros,* 2 (2003) pp. 59-68.

Scheidel, W., "The Most Silent Women of Greece and Rome: Rural Labour and Women's Life in the Ancient World (I)", *Greece & Rome,* 42:2 (1995), ppp. 202-217.

Schoener, J., "Art Patronage in Greece", *Art Journal*, 26:2 (1966-1967), pp. 166-170.

Wider, K., "Women Philosophers in the Ancient Greek World: Donning the Mantle", *Hypatia,* 1:1 (1986), pp. 21-62.

Younger, J., "Tecnitides: Women Artists in Ancient Greece", en Touliatos-Miles, D. (ed.), *Her Art: Greek Women in the Arts from Antiquity to Modernity*, Berlín, Peter Lang, 2011, pp. 33-51.

# *UT DE EXTREMIS TERRIS UENIRES AD HAEC LOCA*: EGERIA, UNA DOCUMENTALISTA EN LOS ALBORES DE LA CRISTIANDAD

*Mercedes Tormo-Ortiz*
*UNED*

ABSTRACTS
En los inicios de la Cristiandad una mujer viajó a Tierra Santa. Tres siglos después un monje gallego, Valerio del Bierzo, la puso de ejemplo ante sus compañeros. Doce siglos después, un estudioso italiano, Gian Francesco Gamurrini, descubre, dentro de un códice, un manuscrito con el relato de ese viaje. Veinte años después, el P. Ferotin une todas estas pistas, enlaza el viaje con la carta de Valerio y a ambos con el manuscrito para darnos el nombre de la famosa viajera: Egeria. A partir de ahí comienzan toda una serie de estudios sobre la obra de esta mujer y su viaje.

In the early days of Christianity a woman traveled to the Holy Land. Three centuries later a monk Galician, Valerio of Bierzo, put an example to his monks. Twelve centuries later, an Italian scholar, Gian Francesco Gamurrini, discover, within a codex, a manuscript of the story of that journey. Twenty years later, Fr. Ferotin unites all these tracks, linking the trip with the letter of Valerio and both with the manuscript to give us the name of the famous traveler: Egeria. From there began a series of studies on the work of this woman and her journey.

KEYWORDS
Peregrinaciones, *Itinerarium Egeriae*, Historia de las Mujeres, Tierra Santa, Viajes
Pilgrimages, *Itinerarium Egeriae*, History of Women, Holy Land, Travel

Del 381 al 384 una mujer realiza un extenso viaje a los Santos Lugares. Recorre Egipto y la península del Sinaí, el país de Job, el monte Nebó y sus alrededores, Además incluye una detallada descripción de las ceremonias que se celebraban en las iglesias de Jerusalén y sus alrededores.

En la segunda mitad del siglo VII, el abad de un monasterio escribe una carta a los monjes de la región del Bierzo en el que hace un extenso elogio de una viajera que en post de la fe realizó una peregrinación por toda Tierra Santa.

En 1884, Gian Francesco Gamurrini encuentra en la Biblioteca de la "*Confraternità dei Laici*" de Santa María de Arezzo, en medio de los Himnos de San Hilario encuentra un texto, un relato de un viaje que no tiene nada que ver con los Himnos que estaba estudiando. Del contenido del *Itinerarium* podemos deducir algunos rasgos de la persona que lo redactó: su sexo, alguna referencia a su procedencia (en el otro confín del mundo: "*ut de extremis terris uenires ad haec loca*"-19.5-), a su posición

socioeconómica y de su personalidad: "*L'autrice dell'Itinerarium rivela molto di sé nel suo scritto: accenna infatti alla propria curiosità, fa capire l'ansia e lo zelo che la accompagnano, ci fa conoscere la sua umiltà e carità cristiana e spesso descrive le condizioni del suo viaggio, ma non si dilunga a parlare della sua condizione o della sua patria*" (Natalucci, 1991: 43).

Lamentablemente el hecho de que el manuscrito nos haya llegado incompleto hace que esta tarea sea un poco más díficil

> se il codice aretino de Egeria non fosse l'unico ad averci tramandato memoria del suo viaggio, o quanto meno se non fosse mutilo, noi avremmo un quadro più chiaro di chi la nostra pellegrina fosse, del perchè viaggiasse, in che rapporto fosse con quelle devote amoche le cuali figurano sur interlocutrici. Notizie del genere – in modo più chiaro o meno preciso e più o meno diretto – si ricavano dalle parti iniziali o finali di scritti di questo tipo: e sono appunto queste le parti ci mancano. È allora è necessario – de è anche divertente – costruire un piccolo puzzle alcune tessere del quale (lo sappiamo in partenza) sono andate perdute, ma il cui insieme ci aiuterà forse a intuire almeno alcune delle linee di fono dell'«Egeria perduta» [Cardini, 1989: 12]

Hemos, pues, de recurrir a otras fuentes para concretar algo más y poder completar el puzzle del que habla Cardini con gran sabiduría.

Desde la aparición del manuscrito, aquella persona que se ha acercado a él ha hecho su hipótesis acerca de quien pudiera ser la autora, porque de lo que no hay ninguna duda es de que es una mujer. El mismo Gamurrini, en 1885, nos propone como autora a una tal Silvia de Aquitania, hermana del prefecto de Pretorio del emperador Teodosio I entre el 383 y el 395, Flavio Rufino[1]. La única prueba que aduce es la intuición: "mi apparve come improvviso un raggio" (Gamurrini, 1885: 158).

En 1903, Ferotin publica un artículo en la *Revue des Questiones historiques* con lo que hasta hoy es la hipótesis más probable de autora, al relacionar el manuscrito de Gamurrini con un escrito del monje de la segunda mitad del s.VII, Valerio del Bierzo (Ferotin, 1903: 367-397). Este escrito, una carta cuyo título completo es *Epistola de*

---

[1] Tres años más tarde, le surgirán algunas dudas y las primeras precisiones. Silvia no es la hermana, sino la cuñada de Rufino y hay dudas de que fuera de Aquitania. Aunque, en efecto, esta Silvia, cuñada del prefecto,... existió y viajó a Tierra Santa en el 396 junto a su hermana viuda - Rufino había sido asesinado el 27 de noviembre de 395 (véase Arce, 1980: 18-19).- y su sobrina. Durante cuatro años visitó Palestina y Egipto. Las fechas de su viaje, del 396 al 400 (véase Arce, 1980: 18-19 y Arias, 2000: 10, n.4), hace que sea imposible que fuera la autora de un texto datado, casi con toda seguridad, entre el 381 y el 384. De todas formas la consulta de Gamurrini de la *Historia Lausiaca* de Palladio debió de ser bastante apresurada, ya que en él se habla de una tal *Siluania*, no Silvia (cfr. Cardini, 1989: 43).

*Beatissimae Echeriae laude*[2], era bien conocido desde el s.XVIII, siendo incluido por Florez en su monumental *España Sagrada*. Esta carta es un homenaje ("*lauda*") a una santa mujer ("*beatissima*"), llamada Egeria que viajó desde un extremo del mundo al otro, animada por un celo religioso y por un afán de conocimientos. El recorrido de Tierra Santa que hace la carta y el *Itinerarium* coinciden casi punto por punto. Se han propuesto diferentes variantes a la grafía (Natalucci, 1991: 44-45) del nombre de esta mujer: Egeria, Eucheria, Echeria, Etheria, Aetheria,..., que se deben, sobre todo, a las dificultades de lectura de los códices. Nosotros seguimos la forma más habitual, Egeria, que, además de ser la más popular, es la que podemos confirmar en diferentes fuentes anteriores, contemporáneas y posteriores al *Itinerarium*.

El otro gran dato que podemos entresacar de la carta de Valerio es el punto de partida del viaje, y por tanto, la nacionalidad de la autora. Todo el debate se centra en el estudio de dos frases. Una del *Itinerarium* (19.5): "ut de extremis porro terris venires ad haec loca". Y otra de la carta de Valerio (n. 4): "extremo occidui maris Oceani litore exorta, Orienti facta est cognita".

La carta no deja lugar a dudas, Egeria "parte de" o "nace", según la traducción que se haga del verbo *exorta* (n.4)[3], del extremo occidental del mar Occidental, lo que tradicionalmente se conoce como Galicia. La expresión *de extremis terris* tiene dos sentidos (Cardini, 1989: 43): una genérica, que, en boca de una persona de Oriente, podría hacer referencia a todo el Occidente; y otra más restringida, que reduce el Occidente a una región muy concreta: el área de la península Ibérica cercana al océano Atlántico.

Como es obvio a cada una de las identificaciones anteriores de una autora, se corresponde un origen o patria diferente. La gran competidora de Hispania es la Galia, habiendo hecho originaria a la autora del *Itinerarium* tanto de Aquitania (Gamurrini (1887); Meister (1909: 363-368); Trillitzsch (1971: 104-111) o de la Galia Narbonense, al sur de la Galia, como de Normandía[4], al norte. Como en el caso de la identidad de la

---

[2] Es tradicional que la carta acompañe a las traducciones hechas del *Itinerarium*, bien como apéndice (Janeras, 1986: 222-226; Maraval, 1982: 321-349; Pascual, 1994: 99-105; Wilkinson, 1999: 200-204), bien como parte de la introducción (Arce, 1980: 8-17). De ellas solo la obras de Arce (1980), Maraval (1982) y Janeras (1986) nos ofrecen la versión latina, acompañando a la traducción. La edición príncipe de esta carta se encuentra en los *Anales del reyno de Galicia II*, publicada en 1736 por Francisco Xavier Manuel de la Huerta y Vega en Santiago de Compostela (pp. 379-381). No obstante, el valor de la publicada por Flórez reside en el hecho de haber hecho una completa revisión de los cuatro códices más conocidos hasta el momento: el de Carracedo, el de Toledo, otro códice de Toledo del s.XII y el de San Millán de la Cogolla (Arce, 1980: 4-17).

[3] Arce la traduce como "nacer" (1980:15) y Pétré como "partir" (1948: 272-273).

[4] Véase Weber (1989: 437-456), quien establece la patria de Egeria en los alrededores del Monte de Saint

autora, nos decantamos por la hipótesis más popular (Arce, 1980: 26-27; Janeras, 1986: 19-21; Wilkinson, 1999, 1; Arias, 2000:13-14, con alguna reserva), esto es, como gallega.

Viajar de un extremo del mundo a otro no debía de resultar ni fácil ni barato. A Egeria se la recibe con los brazos abiertos y en algunas ocasiones goza de escolta imperial, cuando la naturaleza de la ruta así lo aconseja. Las dificultades para organizar un viaje de este tipo (transportes, comidas, alojamientos,...) eran muchas y Egeria hace veladas alusiones a ellas, aunque sin aportar muchos datos, como si fuera algo normal. Y lo normal no es lo que se comunica en una carta. Todo ello nos revela a una dama de posición más que acomodada, con una cierta influencia política.

Pero quizá lo que nos fascina del *Itinerarium* es lo que no revela sobre la personalidad de su autora. Sabemos que viaja sola, que obispos y presbíteros se desviven por ayudarla y mostrarle los lugares que desea visitar, que no tiene problemas económicos y que tiene un gran conocimiento de la Biblia. Nos parece especialmente acertada la descripción que Pascual (1994: 16-20) hace de ella y en la que la nombra "viajera de raza", curiosa, *mulier fortis*, cultivada sin alardes, …

> Una buena prueba de que es una mujer culta, a pesar de su lenguaje llano, la tenemos en el sentido crítico del que siempre hace gala. Es una persona increíblemente ávida de ver y aprender, sinceramente abierta a todo y curiosa de todo. Pero no se cree bobaliconamente cualquier cosa que le digan; cuando el obispo de Segor le muestra el lugar donde supuestamente se encontraba la estatua de sal en que habría quedado convertida la mujer de Lot, Egeria escribe después, un tanto maliciosamente, a sus hermanas: «Pero creedme, venerables señoras (...) cuando nosotros inspeccionamos aquel paraje, no vimos la estatua por ninguna parte, no puedo engañaros al respecto». En suma, no sería exagerado afirmar que el personaje humano, la mujer de carne y hueso que se deja vislumbrar entre las líneas del *Itinerarium* resulta tan atractiva como su propia obra [Pascual, 1994: 20].

Pero, ¿quién era esta Egeria? ¿una monja, una mujer consagrada a Dios, que formaba parte de una comunidad con la que se mantenía en contacto, a través de una correspondencia epistolar, de la que el texto del que hablamos era solo una muestra? O, ¿era, más bien, una dama piadosa y adinerada que viajaba animada por su devoción y por su afán de conocimientos? Y si es este el caso, ¿qué relación tiene con las mujeres a las que escribe?

---

Michel, en Francia, basándose en el léxico.

LAS *UENERABILES SORORES*, DESTINATARIAS DE LA CARTA DE EGERIA

Son muy pocos los datos que el manuscrito de Gamurrini nos aporta acerca de las destinatarias del libro de viajes. Solo unas cuantas menciones a lo largo del texto en forma de vocativo. En ellas Egeria se refiere a las destinatarias como *dominae uenerabiles sorores* (3.8, 20.5), *affectio uestra* (5.8, 7.3, 20.13, 24.1, 27.2), *dominae uenerabiles* (12,7), *dominae animae meae* (19,19), *domnae, lumen meum* (23,10, dos veces), y *dominae sorores* (46.1, 46.4). De todo ello, se deduce una relación muy estrecha sobre todo desde el punto de vista afectivo, que ha llevado a afirmar la pertenencia a una comunidad monástica de *virgines*. La carta de Valerio del Bierzo que la nombra como *santimonialis*, palabra que es al latín medieval, lo que hoy entendemos por monja (Arce (1980:69). Pero es demasiado pronto para poder afirmar que este grupo de mujeres forman parte de un monasterio. En todo caso, y al estilo de las mujeres del Círculo del Aventino, formarían una comunidad ascética, cuyo objetivo fundamental es la *lectio diuina*[5], junto con una importante tarea asistencial a la comunidad, mediante obras de caridad y asistencia. Para poder practicar la *lectio* es paso imprescindible el estudio de las Sagradas Escrituras.

Nos queda una última pregunta: ¿Qué papel jugó Egeria en su comunidad? En muchos de las autoras y autores que hemos consultado se plantea la idea de que Egeria fuera la abadesa del monasterio gallego al que pertenecía. Un debate largo y fecundo, pero al que no se han llegado a conclusiones definitivas, tal vez porque "*ma per essere in contatto con un gruppo di cristiane devote e per condividirne esperienze spirituali e anche esistenziali no v'era alcun bisogno di appartenere a uno specifico stato monastico*" (Cardini, 1989: 12).

En todo caso, no creemos que en el momento de empezar la peregrinación Egeria ostentase ya cargo alguno. Es posible que en el pasado lo hubiera hecho, pero, una vez empezado es viaje, no lo creemos. Si es difícil gobernar una comunidad estando *in situ*, imaginamos que hacerlo en la distancia sería imposible. Además de que para llegar a ser abadesa, hemos de admitir un grado de regulación del monacato hispano, al que no se había llegado aún.

Lo que sí parece claro es que Egeria goza de un cierto prestigio entre las hermanas, de una cierta autoridad, pero nos parece arriesgado deducir de ello que fuera

[5] La *Lectio Diuina* es la lectura meditada de las Sagradas Escrituras, que en siglos posteriores se conocerá como el rezo del Breviario o el rezo de la Liturgia de las Horas. Era, y es, uno de los pilares de la vida monástica, junto con el trabajo manual.

su abadesa, por mucho que en la carta de Valerio se la llamara así.

EL MANUSCRITO

El *Itinerarium Egeriae* se ha conservado en el manuscrito encontrado por casualidad por Gamurrini en 1884. Posteriormente, De Bruyne en Madrid en 1909 encontró 9 hojas más en un códice procedente de Toledo y que se ha convertido en los *Excerpta Matritensia*, cronológicamente anteriores a la copia de Arezzo (Pascual, 1994: 12), ya que las podemos datar en el s. IX. Sabemos, por otras fuentes, que había más copias, aunque ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros, la que utilizó Valerio, la que se empleó para hacer los *Excerpta*, la que utilizó Pedro Diácono, la que estaba en el Monasterio de San Marcial de Limoges, en un tumbo del Monasterio de Celanova,... En el año 2005 se ha encontrado un nuevo fragmento en una colección privada de Madrid y que podrían pertenecer al ejemplar, hasta ahora perdido, de este monasterio (Alturo 2005:241-250).

Ya desde el principio la lectura de este manuscrito ha sido extraordinariamente complicada, lo que ha provocado un número nada habitual de ediciones nuevas. La primera edición del manuscrito se la debemos al propio descubridor: Gamurruni, que en 1887 publicaba en Roma la primera transcripción tras tres años de intenso estudio (Gamurrini, 1887: 33-110). Es la que se considera la *editio princeps*, a pesar de que como veremos en seguida le siguió otra edición con nuevos matices y correcciones. Las correcciones al manuscrito se hacen con intención de darle un tono más clásico (Arias, 2000: 27). Se incluye además el texto de *Liber de locis sanctis* de Pedro Diácono y dos mapas geográficos, como documentos complementarios o de apoyo. De todas formas, no debió quedar muy conforme con el trabajo realizado ya que al año siguiente, 1888, publicó una nueva edición, como se suele decir, corregida y aumentada, con las correcciones que otros filólogos le habían propuesto (Janeras, 1986: 38). En ambas ediciones, Gamurrini se centrará en la tarea de la transcripción del texto, no aportando ninguna traducción.

En 1898, se publica la que fue durante muchos años la edición clásica del manuscrito aretiano, sobre la que han trabajado multitud de estudiosos. Es, además, la primera edición realmente crítica, con un exhaustivo estudio, lectura y transcripción del manuscrito, aportando un importante número de correcciones y nuevas lecturas. La publica P. Geyer en el *Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum* en Viena.

La edición de Franceschini y Weber (1965) se realizó para el *Corpus*

*Christianorum*, una prestigiosa colección de textos latinos de la editorial belga Brepols. En 1958 se publicó en un fascículo aparte. En 1965 se reeditará en el volumen 175, que bajo el título *Itineraria et alia geographica*, recoge varias obras similares a la de Egeria. Está compuesta por dos volúmenes. En el primero se recoge el texto del *Itinerarium,* en pp. 27-90, y los *Excerpta* en pp. 91-103 (según de Bruyne). En el segundo, los índices. La novedad de esta edición es, aparte del exhaustivo trabajo de revisión, la inclusión de los *Excerpta matritensia*, en un apéndice y de los pasajes de la obra de Pedro Diácono que complementan el texto de Egeria.

Denys Gorze preparaba una actualización del *Corpus Christianorum*, para ello encargó a Georges Grand fotografiar todo el manuscrito y a Weber que revisara, a la luz de esas fotografías, las ediciones que habían hecho, en 1940, Franceschini y, en 1898, Geyer. En un breve artículo, Weber expuso las deficiencias de ambas. El número era tan alto que justificaba la realización de una nueva edición. Por otro lado, Franceschini, que estaba trabajando desde 1950 en la revisión de su obra de cara a una nueva edición, ya que la anterior estaba agotada, aceptó colaborar con Gorze en la revisión del manuscrito, de cara al establecimiento definitivo del texto latino del *Itinerarium*. Aunque el encargado final de la revisión no sería Gorze sino Weber (Weber (1952: 182, n. 5). Finalmente todos estos esfuerzos y trabajos darían como resultado la publicación de un libro, en 1958, con una nueva edición a cargo de los dos autores principales, Franceschini y Weber, que le darán su nombre y que será la más renombrada de todas las ediciones que se han hecho hasta ahora del *Itinerarium*. Es también la que a partir de este momento se tomará como base para las futuras traducciones.

Estas son las ediciones principales, pero no podemos dejar de mencionar las ediciones que realizaron Pétré (1948), Arce (1980), Maraval (1982), Natalucci (1991), entre las más destacadas. Como es lógico a cada una de las ediciones anteriores, le acompaña la traducción del texto a una lengua contemporánea. Esto es cierto, salvo para las de Gamurrini y las publicadas en los *Corpus* anteriormente citados, en las que sólo aparece la transcripción del texto latino. Las lenguas a las que ha sido traducido serían (en orden cronológico y con indicación de la fecha de la primera traducción): ruso (1889), italiano (1890), inglés (1891), danés (1896), griego (1908), alemán (1919), castellano (1924), croata (1999), francés (1948), polaco (1962-1964), portugués (1971), rumano (1982), catalán (1986), gallego (1991), holandés (1991), noruego (1991), árabe (1994), húngaro (1996), hebreo (1998), serbio (2002) y sueco (2006). De cada una de estas lenguas tenemos las siguientes versiones (sin tener en cuenta las reediciones de

una misma publicación): alemán (6), árabe (2), castellano (10), catalán (3), croata (1), danés (l), francés (5), gallego (l), griego (3), hebreo (l), holandés (2), húngaro (1), inglés (5), italiano (7), noruego (1), polaco (l), portugués (3), rumano (l), ruso (1), serbio (1) y sueco (1).

El manuscrito de Arezzo se encontró encuadernado con otros dos folletos, que contenían el *Tractatus de mysteriis* y los *Hymni* de Hilario de Poiters. Se trata de una copia del s. XI, realizada en pergamino, con letra de la escuela longobardocasinense o beneventana en el Monasterio de Montecasino[6]. Las dimensiones del folio son de 262 x 171 mm, 37 hojas (Arce, 1980: 36). La caja de la escritura es de 207 mm x 138 mm. La numeración de las páginas, posterior a la encuadernación, dice que estaba compuesto por 22 hojas de 35 líneas, de las páginas 31 a la 74. Estas hojas forman tres "quarterniones", a los que les faltan la primera y última hoja del segundo. El resto, de la 1 a la 30, lo ocupan las obras de San Hilario, muy incompletas, pues ha desaparecido gran parte de ellas.

El manuscrito ha llegado mutilado tanto en el inicio como en el final, aparte de las hojas en el centro, de las que hablábamos antes (Arce, 1980: 36). Consta de dos partes, el viaje o peregrinación, propiamente dicha; y la descripción de la Liturgia de Jerusalén. En el original se debieron incluir hasta dibujos (Arce, 1980: 37), tal y como hace sospechar la visita a la iglesia de Job, donde se dice "*facta est ista ecclesia, quam videtis"* (Arce, 1980, 230).

La peregrinación ocupa de las páginas 31 a 55 y describe los diferentes viajes de Egeria por Egipto, Palestina, Siria, Mesopotamia y Turquía (Arce, 1980: 36). La "Liturgia de Jerusalén" ocupa de las páginas 55 a 74 y describe el diurnal (o lo que luego será conocido por este nombre) y las diferentes fases del año litúrgico (Epifanía, Cuaresma, Pascua, la Octava de Pascua, Pentecostés y la fiesta de las Encenias) en la Jerusalén del s. IV. Al ser la paginación moderna impide saber cuántas páginas faltaban al principio y al final.

Finalmente, una curiosidad: el título del manuscrito. Dado que no se ha conservado el inicio, los estudiosos del texto egeriano han propuesto toda una serie de títulos, que podemos resumir en la elección de dos palabras, o *Itinerarium* o *Peregrinatio*. Los manuscritos más antiguos que conservan noticia del viaje y de su

---

[6] Estuvo hasta el s. XVII, cuando el abad Ambrosio Rastrellini fue trasladado al Monasterio de las Santas Flora y Lucilla de Arezzo. Tras la supresión del Monasterio por Napoleón en 1810, fue a parar a la *Confraternità dei Laici* de Arezzo, donde lo encontraría Gamurrini casi 75 años después, cfr. Arce (1980: 35-36).

autora, se decantan por la primera. Sin embargo, el título más habitual es el de *Peregrinatio* (Arce, 1980: 41). Ahora bien, dado que las noticias más antiguas sobre el manuscrito utilizan esta denominación, hemos optado por referirnos a él como *Itinerarium Egeriae*. Aunque lo más probable es que no tuviera ningún título, ya que sabemos que lo que tenemos entre manos es una carta, de entre otras que podemos suponer que Egeria mandaría a sus *sorores*. La falta de descripción de algunos lugares como la propia ciudad de Jerusalén, Antioquía o Constantinopla, permiten intuir que fueron descritos con anterioridad, quizá, en otra carta (Arias, 2000: 21 y Janeras, 1986: 37).

LOS VIAJES DE EGERIA

En este punto nos gustaría centrarnos en los aspectos más mundanos del viaje. Ocuparnos más de cómo llegó Egeria a Tierra Santa que de cuál fue el primer punto que pisó, cómo eran los caminos, de dónde se estableció a su llegada, quién la acogió, qué comió, qué souvenirs se traería,... Son aspectos interesantes y que hasta ahora no han recibido mucha atención. La mayor parte de las estudiosas se centran más en determinar la ruta anterior al comienzo del viaje, en los diferentes viajes a Egipto, el Monte Nebó,... y su ubicación actual y lo que Egeria pudo ver al llegar allí. Lamentablemente la bibliografía sobre estos temas es relativamente escasa (Gorce, 1925; Casson (1994) Giannarelli (1999), sobre viajes en la Antigüedad; Novoa (2003), Mañe Rodríguez (2006); Giannarelli (1996) y Giannarelli (2001), sobre mujeres viajeras del s. IV).

Es un viaje que conlleva una gran carga sentimental para la peregrina. Es un viaje, además, muy bien preparado (Arce, 1980: 43) y con un amplio margen de acción[7]. Lo único que parece frenar a Egeria son sus propias fuerzas (23.10). Egeria para preparar el viaje ha debido consultar tanto a otras viajeras y peregrinos como obras que tratasen de la zona (Arce, 1980: 43-46). De los primeros, viajeros y peregrinas, no tenemos un testimonio directo. Las obras literarias que Egeria pudo consultar fueron, en primer lugar y con mayúsculas, la Biblia (Arce, 1980: 43-44 y Tafi, 1990: 167-176), que es el verdadero motor, el alma de este viaje, y que seguramente viaja con ella; y las obras de Eusebio de Cesárea (Arce, 1980: 44-45): el *Onomasticon*, en su original griego, ya que la traducción al latín de San Jerónimo no saldrá a la luz hasta el 390; la *Historia Eclesiástica* y la *Vita Constantini.*

Las dificultades de los viajes, Egeria apenas las nombra. Sólo por referencias

[7] Egeria aunque parece seguir un plan de viaje en cualquier momento cambia los planes, cfr.16.23 o 17.1.

podemos intuir lo complicado que era ir de un lado a otro, que en algunos lugares se precisaba de protección militar,... Egeria viaja utilizando el *cursus publicus*[8] (Arce, 1980: 79) con su red de *mansiones*[9] y *mutationes* (Arce, 1980: 79). Y como dice Cardini, con mucha gracia, no podemos olvidar que "i comforts del IV secolo erano quel che erano" (Cardini, 1989: 17).

Egeria viaja, no obstante, provista de muchas comodidades y algunos privilegios. Los medios de transporte que utiliza son barco, carro, caballo, asno y camello (Arce, 1980: 79 y Cardini, 1989: 17), los cuales no le evitan ni duras marchas ni penosas ascensiones a pie , en los lugares en los que son inevitables, como en las ascensiones a los montes (Cardini, 1989: 16-18). No viaja sola, ya que los guías acostumbraban a juntar a los viajeros *bon gré mal gré*, formando caravanas que podemos intuir como multiculturales. Aunque en el caso de Egeria, parece que la acompaña un grupo propio, razonamiento "più deducibile dal nostro testo che non da esso dichiarata con esplicita chiarezza" (Cardini, 1989: 17).

Pero no olvidemos que Egeria no deja de ser una peregrina y allá donde va, aparte de hacer la visita y la oración correspondiente, desea llevarse un recuerdo de lo que ha visto. Con frecuencia, menciona que le eran ofrecidas *eulogias* (3.6, 3.7, 11.1, 15.6 y 21.3), esto es, "objetos bendecidos (Janeras, 1986: 128, n. 28, Natalucci, 1991: 244, Arias, 2000: 77, n. 27)". Se trataba, parece ser, objetos de diferente índole, y fueran, en su mayoría, frutas del lugar[10], debidamente tratadas para su conservación; como otro tipo de objetos no perecederos[11], ampollas del peregrino, medallones (Cardini, 1989: 26),... Estos objetos (Cardini, 1989: 26) se fabricaban en diversos materiales (cerámica, bronce, cristal,...) y solían estar decorados con relieves e inscripciones relativas al lugar. En el caso de las ampollas (Lambert y Demeglio, 1993:

---

[8] Podemos hacer extensivo lo que dice Wilkinson (1999: 23–24) sobre el Peregrino de Burdeos al viaje de Egeria.

[9] *Mansio* hace referencia a las paradas oficiales de las calzadas romanas. Tenían carácter oficial y de un uso militar, pasaron al civil, sirviendo como "posadas" a comerciantes y viajeros en general a todo lo largo del Imperio. La persona que estaba a su cargo se llamaba *mansionarius*. La palabra proviene del latín *mansus*, forma verbal derivada de *manere*, que significa "lugar donde pasar la noche durante un viaje", véase Vrestka (1958: 20-23), Arce (1980: 79), Milani (1983: 100-101), Casson (1994), Natalucci (1999: 248-249), Wilkinson (1999: 23-24), Arias (2000: 75, n. 18).

[10] Así aparecen como frutas en 3.6 según Pétré (1971: 107 "sous forme de fruits"); Arce (1980: 189: "manzanas u otras frutas"); Janeras (1986: 128 "fruits"); Natalucci (1999: 77 "frutti"); Wilkinson (1999: 110 "some fruits"); Arias (2000: 77 "frutos" ); y en 15.6 según Arce (1980: 227 "frutas del huerto de San Juan el Bautista") y Wilkinson (1999: 127 "apples from St John Baptist' orchard").

[11] Así en 11.1, véase Pétré (1971: 138-139), Arce (1980: 215), Janeras (1986: 144), Natalucci (1999: 109), Wilkinson (1999: 120), Arias (2000: 100), y en 21.3, véase Pétré (1971: 181), Arce (1980: 249), Janeras (1986: 166), Natalucci (1999: 149), Wilkinson (1999: 140), y Arias (2000: 130); y en la mayoría de las traducciones de 15.6, véase Pétré (1971: 155), Janeras (1986: 152), Natalucci (1999: 123) y Arias (2000: 110).

205-231) se podían rellenar de líquidos, normalmente agua (del Jordán, del manantial de Canaá,...) o aceite (de las lámparas del Santo Sepulcro) (Pétré, 1971: 106, n.1.). Al símbolo le acompañaba una bendición u oración especial (Cardini, 1989: 26).

El objetivo de Egeria en su viaje es conocer en profundidad los lugares que aparecen en la Biblia, los lugares en los que se inserta la historia de los orígenes de la fe que profesa. Para ello lo ha preparado a conciencia. Sabe perfectamente lo que ha de ver en cada región. De hecho algunas veces, cuando se hace la despistada y se muestra sorprendida por el hecho de que haya más cosas que ver de las que ella pretendía, casi parece más una excusa puesta ante sus hermanas para justificar la duración de su viaje, que un verdadero "despiste". La visita a *Salem*, *Enon* y *Thesbe* (13.2, 14, 15 y 16) parece paradigmática en este sentido. Egeria va de camino a *Carneas*, la ciudad de Job, y le "sorprende" llegar a *Sedima*, de repente se acuerda de que Juan Bautista bautizada cerca de allí y, claro está, visitan *Enon*. Siguen viaje por el Jordán y "*ad subito*", "*de improviso*", la ciudad de *Thesbe*, patria de Elías. Demasiadas sorpresas y todo ello sin salirse de la ruta y siguiendo la vía romana más habitual.

El *Itinerarium* sigue la lógica de las guías en las que primero se describe la zona que iba a visitar y después se narran los acontecimientos que dieron lugar al viaje y las impresiones del mismo en la autora. No hay unanimidad a la hora de establecer las etapas del viaje de Egeria[12]. Arce (1980: 78-102) los divide en cinco bloques, incluyendo en la primera parte lo que se ha perdido y que reconstruye a partir del texto de Valerio del Bierzo y de Pedro Diácono:

a) Viaje a la Nitria y a la Tebaida
b) Viaje al Sinaí, donde comienza realmente el manuscrito de Egeria, que no el viaje.
c) Al monte Nebó
d) Al país de Job

[12] Una breve visión de los índices de cada traducción confirma este punto. Así, y solo como breve apunte, Janeras (1986) suprime el Viaje a la Tebaida (que Arce ha recopilado a partir de los datos de Pedro Diácono) y comienza directamente con el viaje al Monte Sinaí, cfr. Véase Janeras (1986: 49-56). En la traducción de Janeras (1986: 49-56), también se hacen cinco divisiones, pero se organizan de diferente manera:viaje al Sinaí (Janeras, 1986: 49-51), al monte Nebó (Janeras, 1986: 52), a Cárneas (Janeras, 1986: 52-53) , a Mesopotamia (Janeras, 1986: 53-55) y viaje de regreso a Constantinopla (Janeras, 1986: 55-56). En un capítulo aparte (Janeras, 1986: 56-59) menciona los otros viajes de Egeria, los que podemos conocer por alusiones en el texto o por las menciones hechas por Pedro Diácono y Valerio del Bierzo. Finalmente, la más sincrética de todas es Arias (2000: 69-136), que simplemente hace cuatro grupos (viaje al Sinaí – Arias, 2000: 69-96 – , viaje al monte Nebó – Arias, 2000: 96-105 – , viaje al sepulcro de Job en Carneas – Arias, 2000: 105-113 – y viaje a Mesopotamia y regreso a Constantinopla – Arias, 2000: 114-136 – ), y que no se preocupa de la reconstrucción de lo que falta, sino de la traducción de lo que hay.

e) Viaje de regreso a Constantinopla

A modo de resumen, concluiremos que el primer viaje de Egeria (Arce, 1980: 84-91, Janeras, 1986: 49-51 y Arias, 2000: 69-96) se desarrolla por el Sinaí y alrededores. Como grandes hitos en su camino señalaremos Pelusio, Clysma, Faran, el propio Monte Sinaí y el país de Gessén, donde visita las fortalezas egipcias a lo largo del Nilo (Epauleum, Magdalum, Oton, Pithona, la ciudad de Arabia, Ramesses y Thatnis). Su objetivo es conocer en profundidad los lugares narrados en el Libro del Éxodo.

En el segundo viaje se centra en los alrededores del monte Nebó (Arce, 1980: 91-95, Janeras, 1986: 52 y Arias, 2000: 96-105). Allí visitará Jericó, el valle del Jordán, *Livias*, Hesbhan, el Nebó, y la llanura llamada *Agrispecula*. No pasa mucho tiempo desde su vuelta a Jerusalén. La acompañan un presbítero y un número indeterminado de diáconos y monjes.

El tercer viaje, al país de Job (Arce, 1980: 95-97, Janeras, 1986: 52-53 y Arias, 2000: 105-113), está motivado por el relato que le hacen unos monjes de esa región. Nuevamente, parte de Jerusalén, acompañada de algunos "santos" y llega a Carneas, después visitará *Sedim* y sus alrededores y terminará el viaje con la visita a Thesbe y el valle del torrente Querit, donde se refugió Elías.

El cuarto viaje (Arce, 1980: 97-102, Janeras, 1986: 53-56 y Arias, 2000: 114-136) está marcado por ser el de regreso, y terminará en Constantinopla. Por supuesto, Egeria no podía volver por el camino más directo. Así que se desvía en varias ocasiones de su ruta de vuelta. Podemos hacer dos partes en este viaje. En la primera (Arce, 1980: 97-100, Janeras, 1986: 53-55 y Arias, 2000: 114-131), Egeria partiría de Jerusalén a Antioquía y una vez llegada allí, decide visitar Mesopotamia, ya que está muy cerca. Así pues, parte con destino a Edesa, visitando en el camino Hierápolis y Batanis, atravesando el Éufrates. Se detiene unos tres días en Edesa y de allí parte para Harán y de vuelta a Antioquía. En la segunda parte (Arce, 1980: 100-102, Janeras, 1986: 55-56 y Arias, 2000: 131-136), saldría de Antioquía con intención de retomar el viaje de regreso a Constantinopla, pero llegada a Tarso, decide recorrer la zona y visita Pompeyopolis, Corycus, y Selucia de Isauria, donde se encontrara con una amiga, la diaconisa Marthana. Vuelve a Tarso y de allí parte definitivamente para Constantinopla.

En lo que sí parece que hay unanimidad es en las fechas de cada etapa. Parece que el viaje al Sinaí se debió de hacer entre la Pascua y Pentecostés de 382. El viaje al monte Nebó, entre el primer semestre de 383 y la Pascua de 384. Y el viaje de regreso a

Constantinopla pasando por Mesopotamia, tras la Pascua de 384. No hemos podemos precisar con exactitud las áreas lingüísticas en las que se mueve Egeria. Dado que la zona estuvo, desde el Imperio de Alejandro Magno, bajo la órbita griega (Seleúcidas en Mesopotamia y Siriopalestiana; Ptolomeos en Egipto), sabemos que el griego se convierte en lengua franca. Por supuesto, por debajo de ella hay todo un sustrato de lenguas. Las más significativas serán el hebreo, el arameo y el egipcio.2.4. El entorno (o situación espacio – temporal). Los problemas cronológicos del *Itinerarium*.

Hemos dejado para el final una de las cuestiones más controvertidas como es la de la datación de viaje de Egeria. Es una cuestión que ha hecho correr ríos de tinta entre estudiosos y estudiosas, pero que tras el trabajo de Devós (1967: 165-194) parece, si no haberse cerrado, al menos concretado de manera bastante fiable. Devos fecha el *Itinerarium* entre el 381 y el 384. En concreto, Egeria debió llegar a Jerusalén poco después de la Pascua del año 381 y comenzar el viaje de vuelta en torno al 25 de abril del 384, Lunes de Pascua. Para llegar a esta conclusión se ha basado en estos datos extraídos del *Itinerarium* (Devos, 1967: 165-194; Arce, 1980: 54-58; Janeras, 1986: 26-32; Arias, 2000: 14-18):

- *Término post quem*: La fecha de la cesión de la ciudad de Nísibe a los persas: 363. En 20.12, Egeria nos comentará que no puede visitarla porque se encuentra en territorio no protegido por la autoridad del Imperio Romano: "*sed modo ibi accesusus Romanorum non est, totum enim illud Persae tenent"*.
- *Término ante quem*: Mediados del siglo V - mediados siglo VI, en el que el *Itinerarium* nos da tres pistas:
- a) En Seleucia de Isauria se encuentra con la diaconisa Martana (23.3), nombrada en los milagros de Santa Tecla, documento fechado a mediados siglo V.
- b) Egeria visita Antioquía antes de ser atacada por los persas en el 540
- c) En el Sinaí, no menciona el Monasterio de Santa Catalina, que será fundado en el 557 por Justiniano.
- La visita de Egeria a los tres obispos *confessores* ("perseguidos por su fe") de Batanis (19.1), Edesa (19.5) y Harán (20.2), identificados como Abraham, Eulogio y Protógenes. La muerte de Eulogio el 23 de abril de 387 nos dará un *termino ante quem* y el nombramiento de Protógenes como obispo de Harán en el 381, al morir su predecesor, nos darán el *post quem*.
- La fecha de la fiesta de San Helpidio, que es el 23 de abril, y que sabemos que es el día en que llega Egeria a Harán, tras haber celebrado la Pascua en

Jerusalén. Entre Jerusalén y Harán hay 29 jornadas de viaje, luego el domingo de Pascua debió ser el 24 de marzo, y el único año en que el domingo de Pascua cae en ese día es en el año 384.

- Dado que la misma Egeria en 17.1 nos dice que lleva tres años por la zona, podemos suponer con facilidad que la llegada a Jerusalén debió de producirse en torno al 381.

Otras dataciones que se han propuesto son la de Bagatti (1968: 73-75), entre el 408-410; Clermont-Ganneau (1905: 128-144), en la primera mitad del siglo VI; Deconinck (1910: 432-445), a finales del **s**iglo IV, entorno al 385; Dekkers (1948: 181-205), en torno al 415-418, Meister (1909: 337-392), entre el 533-540; Morin (1913: 174-186), entre el 393-394; Schlunk (1970: 477-509), a finales del siglo IV o inicios del siglo V; Smelik (1974: 290-294), sitúa a Egeria en Edesa en el 418; y Weigand (1911: 1-26), que fecha la peregrinación en torno al final del siglo IV. No obstante, nosotras, como Arce (1980: 55), Arias (2000: 14-18), y Janeras (1986: 26-32), Maraval (1982:28) y Wilkinson (1999: 237-239) nos decantamos por las fechas dadas por Devos (1967: 165-194).

CONCLUSIONES

Durante muchos siglos Egeria fue simplemente el nombre de una de las protagonistas de una carta que el abad Valerio del Bierzo dirigió a sus monjes, ensalzando las virtudes de esta mujer y poniéndola como ejemplo de lo que una persona cristiana debería ser. No será hasta finales del siglo XIX, cuando se encuentre un manuscrito anónimo en el que se relata un viaje muy similar al que refleja Valerio. Y hasta 1905 que se establezca relación casi son absoluta seguridad, de modo que a partir de esa fecha no solo tenemos el nombre de una gran dama viajera del siglo IV sino también el relato exhaustivo que provocó la admiración de los monjes de Valerio.

Hemos querido presentar a Egeria como mujer excepcional dentro de su tiempo y como una de las escritoras más antiguas de la que tenemos noticia. Es también excepcional por el camino que toma, rebelándose contra el modelo de sujeción femenina que la limitaba a ser esposa y madre. Ella decide consagrarse al estudio y unirse a la incipiente vida religiosa que estaba surgiendo en el Occidente romano. Y frente a la mujer, que se queda en casa y que no debe salir ni a la plaza para no dar lugar a murmuraciones, ella decide cruzar el orbe conocido en pos del conocimiento. Pero este conocimiento no solo es para ella, sino que tiene como destinatarias al grupo de mujeres que deja en casa.

En ese viaje, no solo describe los lugares por los que pasa sino que recoge sus impresiones y documenta la realidad, limitada eso sí a la descripción de lo que concierne a lo casi estrictamente religioso, caso de lugares santos, ritos y ceremonias, etc. Novedoso es también en esta forma de relatar. Frente al viajero de la Antigüedad más preocupado por describir los lugares por los que pasa, Egeria da lugar a una nueva generación de viajeras y viajeros, que buscan más la emoción religiosa que una "Guía Michelin".

Y finalmente y pese a la importancia de su texto, lamentar que no ha calado en el gran público. La bibliografía egeriana es extensísima pero toda orientada a un público académico y universitario. A pesar de los esfuerzos de obras como la de Cristina Morato (2007), Ángeles Caso (2005) o Ana Muncharaz (2012), que recientemente ha publicado una novela sobre ella, parece que Egeria no saldrá de los círculos académicos.

## BIBLIOGRAFÍA


ALTURO, J.,"Deux nouveaux fragments de l'"*Itinerarium*Egeriae" du Ixe-X siècle", *Revue Bénédictine*, 115 (2005), pp. 241-250.

ARCE, A., *Itinerario de Egeria 381-384*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980 (1996[2]; 2010[3]).

ARIAS ABELLÁN, C., *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente Cristiano. Egeria y el Pseudo-Antonino de Piacenza*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

ATTI *Atti del Convegno Internazionale della* Peregrinatio Egeriae*. Nel centenario della pubblicazione del "Codex Aretinus 405" (già "Aretinus VI,3") [Arezzo, 23-25 ottobre, 1987]*, Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, Arezzo, 1990.

BAGATTI, B., "Ancora sulla data di Egeria", *Bibbia e Oriente,* 10 (1968), pp. 73-75.

BERTINI, F.; CARDINI, F.; FUMAGALLI BEONIO BROCCHIERI, M. T.; LEONARDI, C., *Medioevo al femminile*, Roma – Bari, 1989 (trad. es.: *La mujer medieval*, Madrid 1991).

BRUYNE, D. de, "Nouveaux fragments de *l'Itinerarium Eucheriae*", *Revue Benedictine*, 26 (1909), pp. 481-484.

CARDINI, F., "Egeria la pellegrina», en BERTINI-CARDINI-FUMAGALLI BEONIO BROCCHIERI-LEONARDI (1989: 3-38).

CASO, A., *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2005.

CASSON, L., *Travel in Ancient World*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press, 1994.

CLERMONT-GANNEAU, C., "La Peregrinatio dite de sainte Silviae", *Recueil d' Archéologie Orientale*, VI (1905), pp.128-144.

CRUZ HERRANZ, L. M. DE LA,"O manuscrito do *Itinerarium Egeriae*", en NOVOA (2003: 105-123).

DECONINCK, J., "rec. a Meister (1909)-discussion du article", en *Revue bibliqu*e, 19 (1910), pp. 432-445.

DEKKERS, E., "De datum der *Peregrinatio Egeriae* en het Feest van.Ons Heer Hemelvaart"*, Sacris erudiri,* I (1948), pp.181-205.

DEVOS, P., "La date du voyage d'Égérie", *Analecta Bollandiana,* 85 (1967), pp. 165-194.

FEROTIN, M., "Le véritable auteur de la *Peregrinatio Silviae* la vierge espagnole Éthéria", *Revue des questions historiques,* 30 (1903), pp. 367-397.

FRANCESCHINI, A.; WEBER, R., *Itinerarivm Egeriae cvra et stvdio Aet. Franceschini et R. Weber: Itineraria et alia geographica*, = CORPUS CHRISTIANORUM, Series Latina, CLXXV, Turnhout, 1965, pp. 27-90.

FUNGHI, M. S. (ed.), *ΟΔΟΙ ΔΙΖΗΣΕΩΣ. Le vie della ricerca. Studi in onore di Francesco Adorno*, Firenze, Olschki, 1996.

GAMURRINI, J. F., "Della inedita *Peregrinazione ai luoghi santi*", *Studi e documenti di Storia e Diritto,* 6 (1885), pp. 145-167.

GAMURRINI, J. F., *S. Hilarii Tractatvs de mysteriis et Hymni et S. Silviae Aqvitanae Peregrinatio ad loca sancta. Qvae inedita ex codice Arretino deprompsit Joh. Franciscvs Gamvrrini. Accedit Petri Diaconi Liber de Locis Sanctis* (Romae, ex tup. Cuggiani, 1887), Biblioteca dell' Accademia storico-giuridica, IV, 1887, pp.33-110.

GEYER, P., *S. Silviae, qvae fertvr, Peregrinatio ad loca sancta: Itinera Hierosolymitana saeculi IIII-VIII* = Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, vol. 39, Viena, Brepols, 1898.

GIANNARELLI, E., "Donne e viaggi nella tarda antichità cristiana (Juv. VI, 85-87 e Jer. Ep. CVIII, 6)", en FUNGHI (1996: 233-240).

GIANNARELLI, E.,"Il pellegrinaggio al femminile nel cristianesimo antico: fra polemica e esemplarità", en SILVESTRE-VALERIO (1999: 50-63).

GORCE, D., *Les voyages d'hospitalité et le porte des lettres dans le monde chrétien des*

*IV et V siècles*, París, Auguste Picard, 1925.

JANERAS, S., *Égeria. Peregrinatge*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1986.

JANERAS, S., *Egèria. Diari d'un pelegrinatge a Terra Santa*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2010.

KÖHLER, C., "Note sur un manuscrit de la bibliothèque d'Arezzo", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 45 (1884), pp. 141-151.

LAMBERT, Ch. y DEMEGLIO, P., "Ampolle devozionali ed itinerari di pellegrinaggio tra IV e VII secolo", *Antiquité Tardive*, 2 (1993), pp. 205-231.

MARAVAL, P., *Égérie. Journal du voyage*, Sources Chrétiennes 296, París, Les Éditions du Cerf, 1982 ([2] 1997; [3] 2002).

MEISTER, K., "De itinerario Aetheriae abbatissae perperam nomini s. Silviae addicto", *Rheinisches: Museum für Philologie,* 64 (1909), pp. 337-392.

MEISTER, K., "De itinerario Aetheriae abbatissae perperam nomini s. Silviae addicto", *Rheinisches: Museum für Philologie,* 64 (1909), pp. 337-392.

MILANI, C., "I grecismi nell'*Itinerarium Egeriae*", *Aevum*, 43 (1969), pp. 200-234.

MORATO, C., *Viajeras intrépidas y aventureras*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 2007.

MORIN, G., "Un passage énigmatique de S. Jérôme contre la pèlerine espagnole Eucheria?". *Revue Benedictine*, 30 (1913), pp. 174-186.

MUNCHARAZ, A., *El viaje de Egeria*, Madrid, Palabra, 2012.

NATALUCCI, N., *Pellegrinaggio in Terra Santa (Itinerarium Egeriae)*, Florencia, Biblioteca Patrística, 17, 1991

NOVOA, F. (dir.), *De Fisterra a Xerusalén. Exeria e os primeiros peregrinos cristiáns*, Santiago de Compostela, Museo das Peregrinacións, 2003.

PASCUAL, C., *El viaje de Egeria*, Barcelona, Ed. Laertes, 1994.

PÉTRÉ, H., *Éthérie. Journal de voyage. Texte latin, introduction et traduction*, París, Les éditions du Cerf, 8, Sources chrétiennes, 21, 1948.

SCHLUNK, H., "Die frühchristlichen Denkmäler aus dem Nord-Westen des iberischen Halbinsel", *Legio VII Gemina* (1970)*,* pp. 477-509.

SILVESTRE, M. L.; VALERIO, A. (eds.), *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Roma – Bari, Laterza, 1999.

SMELIK, K. A. D.,*"Aliquanta ipsius Sancti Thomae", Vigiliae Christianae*, 28 (1974), pp. 290-294.

SWANSON, D. C., "A Formal Analysis of Egeria's (Silvia' s) Vocabulary", *Glotta*, 44

(1966/67), pp. 177-254.
TAFI, A.,“Egeria e la Bibbia”, en ATTI (1990: 167-176).
TRILLITZSCH,W., “Aetherias Pilgerreise”, *Das Altertum*, 7/2 (1971), pp. 104-111.
WEIGAND, E., “Zur Datierund der Peregrinatio Aetheriae,” *Byzantinische Zeitschrift*, 20 (1911), pp. 1-26.
WEBER, C., “Egeria's Norman Homeland”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 92 (1989), pp. 437-456.

**AUSENCIA DE MUJERES EN LOS GABINETES PRESIDENCIALES ESTADOUNIDENSES: EL CASO EXCEPCIONAL DE FRANCES PERKINS**

*Catalina Torres Marquínez*
*UNED*

ABSTRACTS
A través del libro *The Roosevelt I Knew,* Frances Perkins relata desde su perspectiva los años en los cuales trabajó al lado de un presidente tan carismático como F.D.Roosevelt. Descubrimos un período crítico de la historia americana, como la Gran Depresión, y las estrategias que este gobierno tuvo que desarrollar para sacar adelante a un país sumido en la pobreza y el desempleo. El paquete de medidas, conocido como, *New Deal* que desarrolló el gobierno de Roosevelt, desvela un plan de acción de emergencia sin precedentes en la época. Detrás de este programa siempre estuvo presente el trabajo y la dedicación de Perkins, consiguiendo grandes avances legislativos, como la Ley de Seguridad Social o la Ley para unas Normas Laborables Justas, aún presentes en la vida laboral del pueblo americano. Sin embargo, detrás de la narrativa de Perkins, descubrimos un mundo en el que la mujer tenía poca presencia, siendo ella misma la primera y única mujer miembro de un gabinete político americano. Fueron muchos los obstáculos y críticas que tuvo que soportar, pero sus ideas revolucionarias y legado en reforma social dejan patentes la capacidad de lucha y la gran labor que desarrolló en un mundo liderado por hombres.

Through the book, *The Roosevelt I Knew*, Frances Perkins narrates her own account from the years in which she worked with a charismatic president as F.D.Roosevelt. The reader understands a critical period in America´s history, known as the Great Depression, and the different emergency relief programmes the government had to develop, in order to pull the country through poverty and unemployment. Behind this innovative and progressive "New Deal", Frances Perkins was always present, achieving important legislation, such as the Social Security Act or the Fair Labor Standards Act, which are still part of American working society. However, we also discover, a world in which women were absent from politics, being retreated to the private domain of the home. Perkins was an exception when President Roosevelt appointed her secretary of labor in 1933, and though she had to overcome many obstacles, and public criticism because of her gender, she left behind an outstanding legacy in social reform, showing that she was more than qualified to face a world dominated by men.

KEYWORDS
Género, New Deal, reforma social, gabinete político, ausencia, esfera privada, esfera púbica.
Gender, New Deal, social reform, political cabinet, absence, private and public domain.

## INTRODUCCIÓN

Cuando Frances Perkins fue nombrada Secretaria de Trabajo[1] el 5 de marzo de 1933, se convirtió en la primera mujer miembro de un gabinete político americano, ofreciendo así una oportunidad y un aire de esperanza a las mujeres que durante muchos años se habían mantenido invisibles y ausentes de la vida pública, una esfera limitada y controlada por el hombre. Este nuevo cargo político no fue, sin embargo, fruto de la casualidad o influencia política del momento, había conseguido alcanzar este estatus de poder gracias a varios factores fundamentales a lo largo de su vida: formación y educación en el terreno de lo social, y una amplia experiencia laboral que la convirtieron en una experta, siendo requerida por importantes políticos de la época, como el gobernador Al Smith o el senador Robert Wagner.[2]

En 1919 comenzaría su carrera quasi- política, cuando el gobernador Al Smith, siendo ya consciente de su capacidad y entrega hacia el mundo laboral, la nombra miembro de la comisión industrial del estado de Nueva York, y dos años más tarde promociona al puesto de secretaria ejecutiva del consejo sobre educación de los inmigrantes, culminando su labor como comisaria de la junta industrial del mismo Estado.

El 14 de enero de 1929 es elegido como nuevo gobernador el joven F.D.Roosevelt, Perkins ya llevaba, para entonces, trabajando diez años como funcionaria pública. Roosevelt tampoco dudó en volverla a nombrar Comisaria Industrial del Estado de Nueva York. Perkins trabajó durante cuatro años al lado de Roosevelt, consiguiendo una serie de reformas laborales para dicho estado, que concienciaron a la clase política de que era posible acabar con las injusticias sociales y la explotación de los más débiles.

Su formación, compromiso, e inteligencia, por tanto, hicieron posible que en 1933, culminara su trayectoria profesional, ocupando el cargo de Secretaria de Trabajo, un puesto que levantó gran polémica para una época en la que la mujer no era aceptada en el mundo de la política. En este artículo se intenta arrojar algo de luz sobre la primera mujer miembro de un gabinete federal estadounidense, que consiguió ser aceptada y

[1] En este artículo se utilizará el término Secretaria por ser la denominación al uso. En la nomenclatura estadounidense, los altos cargos en los ministerios se denominan Secretarios.

[2] Para más información sobre la vida de Frances Perkins, léase las siguientes biografías: *Madam Secretary*: Frances Perkins, George Martin, 1976 o *The Woman Behind The New Deal*, de Kirstin Downey, 2009.

reconocida durante más de doce años, en un mundo ausente de mujeres. A través de la biografía que escribió en 1946 sobre el presidente F.D.Roosevelt, llamada *The Roosevelt I Knew,* podemos entender mejor la dificultad que supuso aceptar este cargo en un mundo liderado por hombres, en un período complicado y duro como la Gran Depresión de los años 30. Perkins aportó al gabinete político de Roosevelt un programa de trabajo por el que había estado abogando media vida, convirtiéndose en una de las principales arquitectas e impulsoras del New Deal. Demostró, con su valentía, tenacidad e inteligencia que la mujer estaba totalmente preparada para enfrentarse al mundo de la política, desempeñando un papel activo y consiguiendo reformas laborales tan innovadoras, como la Ley de Seguridad Social o la Ley para unas Normas laborales Justas.

EL PAPEL DE LA MUJER EN LA POLÍTICA EN LOS AÑOS 30: BREVE ANÁLISIS

Para entender mejor el significado del nombramiento de Perkins en un puesto de tan alto poder político, es necesario entender primero en qué contexto histórico y político se encontraban las mujeres a principios del siglo XX. Primero, no hay que olvidar que consiguieron el derecho al voto en 1920, una lucha que les abrió, por fin, la puerta a la vida pública y les reconoció el derecho fundamental como ciudadanas, de poder tomar decisiones por ellas mismas. Sin embargo, e irónicamente no significaría que les abriese las puertas a la vida política, ocupada por hombres, los cuales, no estaban aún preparados para reconocer la valía de una mujer en este ámbito público. La mentalidad seguía siendo conservadora y basada en estereotipos sociales, considerando que una mujer debía ocuparse del espacio privado del hogar, por lo que ir más allá, otorgándoles con más privilegios significaba darles una libertad para la que aún no estaban dispuestos.

Las ilusiones de ocupar algún puesto de cierta importancia en el mundo de la política, se vieron truncadas cuando varios presidentes en los años 20, como Calvin Coolidge, Warren Harding o Hervert Hoover, no contaron con ellas para sus campañas políticas, y ni mucho menos nombrarían a ninguna mujer para ocupar cargos políticos significativos, a pesar de que un grupo relevante de mujeres hicieron campaña para que Grace Abbott fuera elegida Secretaria de Trabajo dentro del gabinete del republicano Hervert Hoover, el presidente decidió nombrar a un hombre, William Doak para ocupar este cargo.

Habría que esperar, por tanto, el momento, o la persona adecuada que confiara en la capacidad y valía de la mujer, ya que hasta ese momento ningún político se había atrevido a incluirlas o utilizarlas en este ámbito, como explica Mary Dewson en estas líneas: "entonces los políticos no habían tenido muchas ideas, pocas o ninguna de cómo utilizar a la mujer políticamente"[3].

A principio de los años 30, Estados Unidos se hunde en una demoledora crisis económica conocida como la Gran Depresión, durante estos años turbulentos y difíciles, el papel de la mujer sufre de nuevo, un duro golpe en el mundo laboral, ya que, es de nuevo, relegada al hogar, ensalzando aún más los valores y tradiciones familiares. Con las grandes tasas de desempleo que sufre el país, se considera que el lugar adecuado de la mujer, en especial, el de la mujer casada, sea el del ámbito privado del hogar, se llega incluso a culpar a todas esas mujeres trabajadoras en aquellos años, de estar usurpando al hombre de los pocos puestos de trabajo existentes. La mujer, por tanto, se convirtió, en una víctima de la catástrofe económica, y una nueva excusa para que los demás decidieran cuál era su papel en la sociedad.

Otro dato negativo que terminó por desterrar a la mujer de la esfera pública, fue la aprobación de la sección 213, dentro de la Ley de Economía Nacional, por la cual, se prohibía a dos cónyuges a trabajar a la vez en trabajos públicos, el hecho de no dejar claro quién de los dos debía renunciar al trabajo, invitó tácitamente a muchas mujeres casadas a dejar el trabajo en favor de sus maridos. Esta ley permaneció vigente hasta 1937.[4]

En definitiva, la mujer y la política llevaban caminos diferentes, y a pesar del triunfo que supuso conseguir el voto, entre los años 1920 a 1930, la perspectiva era negativa y sin verdaderos avances, como manifestó Grace Abbott en un discurso que dio en 1930: " teniendo en cuenta los diez años que han pasado desde que se aprobó la enmienda 19 puede parecer al observador impaciente que hay evidencia de que las mujeres están, de hecho, perdiendo más que ganando terreno"[5] (2008:97) Por el contrario, F.Perkins, continuaba ganando terreno, consiguiendo, cada vez, puestos de

---

[3] Todas las traducciones son de la autora: " At first the politicians had had few, if any, ideas on how to utilize the women politically.", Mary Dewson, *An Aid to the End, 1949*, p.54, Schlesinger Library, Radcliffe College.

[4] Para más información lease *Women in American Politics History and Milestones, volume II*, Doris Weatherford, 2012.

[5] Texto original: " In view of the ten years that have lapsed since the nineteenth amendment was adopted it may seem to the impatient observer an evidence that women are, in fact, losing rather than gaining ground. *The Changing Position of Women in Government*, The Grace Abbott Reader, 2008.

mayor prestigio y sueldo, su ascenso de Directora de la Junta de Investigación a Comisaria Industrial iban dejando patente que las mujeres empezaban a abrirse camino y a ser nombradas en círculos políticos. Aunque, la gran mayoría trabajaban "entre bastidores", a la sombra, preparando campañas políticas para grandes personalidades, con el fin de conseguir esa igualdad por la que tanto ansiaban, ese momento no llegaría hasta el año 1932, en el que el demócrata F.D.Roosevelt fue elegido presidente. Roosevelt llegaba con un aire fresco de esperanza y cambio, un "New Deal", que ofrecía no sólo una oportunidad al "hombre olvidado" sino también a esa "mujer olvidada", que aún seguía esperando pacientemente su turno.

LAS MUJERES PRESENTES DETRÁS DEL NOMBRAMIENTO DE PERKINS

En febrero de 1933, a tan sólo una semana de formar gobierno, el presidente F.D.Roosevelt decidió, por fin, incluir, después de mucha especulación por parte de la prensa y otros medios, a Frances Perkins como miembro de su gabinete político, sentando un precedente sin igual, pasando por encima de tradiciones, sindicatos y prejuicios, despertando duras críticas y acusaciones, debido, fundamentalmente a dos razones: primero, el puesto había estado siempre vinculado a un "hombre", y segundo, Perkins no estaba afiliada al sindicato de trabajo.

Este nombramiento, por tanto, significaba atribuir un poder a la mujer nunca antes otorgado, promocionar a una mujer de Comisaria Industrial a Ministra de Trabajo, era según algunos llegar demasiado lejos. Tanto Roosevelt como Perkins tendrían que enfrentarse a duras críticas y a una oposición constante, gran parte de la opinión pública no entendía por qué Roosevelt había tomado la decisión de incluir a una mujer en su gabinete político. Sin duda alguna, existía una red importante de mujeres, presentes y ausentes del panorama político, que movieron los hilos precisos para convencer a Roosevelt (aunque él mismo lo tuviese ya claro) de que Perkins era la persona adecuada, dejando a un lado el tema del género, que lucharía por sacar adelante el Ministerio de Trabajo, consiguiendo reformas laborales a nivel nacional.

Estas mujeres, eran conocedoras de que era el momento preciso para abogar por el reconocimiento de una mujer en puestos de poder político, y eran conscientes de que con Roosevelt ahora al frente, con una personalidad tan abierta y transgresora, lo conseguirían. Grace Abbott, Clara Beyer y Mary Dewson[6], se mantuvieron firmes en la

[6]Clara Beyer, Grace Abbott, trabajaban en diferentes puestos como funcionarias del Ministerio de Trabajo. Mary Dewson fue una pieza clave en el éxito de la campaña de F.D.Roosevelt, ya que como

determinación para que en esta ocasión los políticos no ignorasen a mujeres tan válidas como Perkins, merecedora por méritos propios de tal cargo, por lo que emprendieron una campaña en favor de su nombramiento, realizando un sondeo para conocer las reacciones ante su posible nombramiento. Convencieron a gente importante para que escribieran al futuro presidente alabando las cualidades de la hasta entonces Comisaria Industrial, Dewson se tomó la libertad de escribir al presidente varias veces, enviándole recortes de prensa para que pensara seriamente en incluirla en su gabinete. Llegó hasta el punto de reclamarle que "ese era el precio por el trabajo político que ella misma había llevado a cabo"[7]

Ante esta avalancha de cartas, recortes de prensa, comentarios positivos de altas personalidades en favor de Perkins, el recién elegido presidente tenía claro que, por un lado, las mujeres habían sido una pieza clave en el éxito de su campaña, habían trabajado duramente en la sombra ideando slogans, panfletos, informando a los ciudadanos, viajando por diferentes estados y defendiendo los ideales del futuro gobierno, por lo que Roosevelt, sabía que en cierta forma, estaba en deuda con ellas, aunque nunca hubiese prometido el nombrar a nadie como favor a su campaña[8], y, por otro lado, la situación a la que tendría que enfrentarse su gobierno requería, de caracteres fuertes y expertos en el ámbito laboral, para poder sacar adelante a una población de más del 30 por ciento de desempleados. Tendrían que tomar medidas rápidas que aplacasen a una sociedad que malvivía y necesitaba seguridad y confianza. La persona al frente del Ministerio de Trabajo, no podría ser cualquiera, sino una persona competente y profesional, Frances Perkins era ya reconocida como una autoridad en legislación industrial y laboral. Mary Dewson así lo reconoce también en estas líneas: "Frances Perkins había realizado un trabajo de categoría en el área laboral, durante más de veinte años, los últimos cuatro al lado de Roosevelt como Comisaria Industrial"[9]

Antes de proponerle este cargo, y a tan solo una semana de su investidura, Roosevelt citó a Perkins para proponerle este puesto. En la biografía que ella misma

---

directora de la División de Mujeres del Comité Nacional Democrático, organizó, informó, y formó a muchas mujeres para que apoyaran al futuro presidente.

[7] Texto original: "it was my price for the political work I did.", Mary Dewson, *An Aid to the End, 1949, III, p. 54,* en "Mary Dewson Papers", Schlesinger Library, Radcliffe College.

[8] Lillian Holmen Mohr, 1976, p.106

[9] Texto original: " Frances Perkins had done distinguished work in this field for over twenty years, the last four as Roosevelt´s own Industrial Commissioner.", Mary Dewson, *An Aid to the End,* 1949, p.79, en "Mary Dewson Papers", Schlesinger Library, Radcliffe College.

escribió en 1946 llamada *The Roosevelt I Knew,* Perkins explica que nunca estuvo muy convencida de aceptar dicho cargo, a pesar de que sabía que sería un gran triunfo para el estatus político de la mujer, pero también era consciente de que el hecho de ser una "trabajadora social" y de no pertenecer a ningún sindicato laboral, supondría un verdadero obstáculo, como ponen de relieve estas líneas: " Le dije que podría ser positivo el tener a una mujer en el gabinete si era buena para el trabajo, pero pensaba que una mujer, Secretaria de Trabajo, debería de ser una mujer vinculada al mundo laboral"[10]. Intentó disuadir al Presidente por todos los medios. No buscaba la fama, ni el poder en ocupar un cargo así, pero sabía que era una gran oportunidad también para poder hacer pasar leyes laborales que no habían sido capaces de lograr a nivel estatal. Durante la hora que duró esta entrevista, mantuvo una actitud fría y distante, poniendo por delante el plan tan codicioso que quería llevar a cabo, es decir, dejó claro, que no sería un puesto en el que se mantendría pasiva sino que con el poder que le otorgaba, realizaría cambios radicales y polémicos en beneficio de los más desfavorecidos. Quiso disuadirle, varias veces, para que reflexionara con calma, ya que los planes que guardaba podrían ser hasta inconstitucionales. Roosevelt no se dio, tampoco, por vencido, tenía claro que Perkins era la persona que quería al frente del Ministerio de Trabajo.

Es importante resaltar el programa breve que Perkins esboza en esta entrevista, porque es realmente la gestación del paquete de medidas que llevarían a cabo bajo el nombre del "New Deal", y pocas veces se valora que fue ella la principal arquitecta de este programa, revolucionario y moderno:

> Le propuse ayuda inmediata federal a los estados para un rescate directo de desempleo, un programa extenso de obras públicas, un estudio y acercamiento al establecimiento mediante ley federal de un salario mínimo, y un máximo de horas, seguro de desempleo y de vejez, abolición del trabajo infantil, y la creación de un servicio federal de desempleo[11]

---

[10] Texto original: " I told him that it might be a good thing to have a woman in the cabinet if she were best for the job, but I thought a woman Secretary of Labor ought to be a labour woman." (Perkins: 1946, 123)

[11] Texto original: " I proposed immediate federal aid to the states for direct unemployment relief, an extensive programme of public works, a study and an approach to the establishment by federal law of minimum wages, maximum hours, true unemployment and old-age insurance, abolition of child labor, and the creation of a federal employment service". (Perkins: 1946, 123)

Roosevelt siguió firme en su ya tomada decisión, y tampoco tuvo miedo en llevar a cabo estas mejoras en legislación social, sabía por su experiencia como gobernador, cómo trabajaba Perkins, luchadora incansable por mejorar el bienestar de una sociedad vulnerable, más que nunca, a la explotación e injusticia social. Frances Perkins se convertiría así en la primera Secretaria de Trabajo, manteniéndose leal durante más de doce años.

REACCIONES ANTE MADAME SECRETARY PERKINS

El 7 de marzo de 1933, todos los miembros del gabinete político fueron convocados para comparecer en la que sería su primera reunión oficial. Era una reunión importante porque había que tomar decisiones urgentes para aliviar a un país que necesitaba a un gobierno resolutivo y rápido en la toma de decisiones. También supondría un nuevo reto para Perkins, ya que sabía que ese primer encuentro estaría cargado de curiosidad por parte de sus compañeros, por saber cómo se comportaría una mujer en este ámbito, ausente de mujeres hasta el momento.

A través de la narración tan sincera que Perkins realiza en su libro, se puede entender el valor que supuso para la única mujer de un gabinete, formado por nueve hombres, de atreverse a expresar su opinión, cuando ella misma era consciente de los prejuicios e ideas equivocadas que se tenían sobre la mujer en aquella época. Como se ha explicado anteriormente, la mujer sólo tenía experiencia y era educada para ocupar trabajos de tipo doméstico o con poca relevancia social. No había nacido para disfrutar de una vida en público, por lo que se entendía que no tenía los recursos adecuados para defenderse en otro ámbito que no fuera el privado.

Perkins, intuía desde el principio, que sus propios compañeros tendrían también esta imagen distorsionada de su nueva compañera de trabajo, por los valores en los que la sociedad estaba basada, por lo que estudió al milímetro su primera intervención ante los miembros del gabinete. No quería, bajo ningún concepto causar una impresión de, charlatana o preguntona, de persona que interrumpe constantemente conversaciones, sin medir con inteligencia sus palabras, en definitiva, alguien que no sabe comportarse en público, ya que ahora su comportamiento y palabras serían analizadas no tanto por el puesto que ocupaba, sino por su género de mujer. Era, por lo tanto, natural, que se sintiera en “guardia”, y con pocas ganas de expresar su opinión a menos que fuese requerida para ello. Tenía claro que esta primera impresión sería fundamental para su posterior aceptación en el gabinete como un compañero más, por lo que intentó, por

todos los medios adoptar una actitud de negocios y totalmente neutral, queriendo ante todo, ser respetada como otra persona más, como estas palabras ponen de relieve:

> Quería dar la impresión de ser una mujer tranquila, ordenada que no mariposeaba constantemente, que no interrumpía donde no se le pedía, y en la que se pudiera confiar de no ser un motivo de vergüenza. Por lo que permanecí inmóvil. Sabía que una mujer interponiendo una idea en la conversación de un hombre no es bien recibida. Procedí sobre la teoría de que esto era una conversación de unos señores en el porche de un club de golf, quizás. Una no interrumpía con ideas brillantes. [12]

Y, realmente, con esta intervención breve y concisa, demostró por qué había sido elegida por el presidente de un país para estar al frente del Ministerio de Trabajo, que ante todo era una profesional en el campo laboral, que había escrito cientos de discursos y hablado en público. Su instinto, por tanto, no le había engañado cuando pensó que "los hombres tendrían miedo de una mujer que charlara demasiado, o que fuera demasiado entusiasta, o que dijera demasiadas cosas"[13]. Aunque había conseguido dar una imagen de mujer seria y capacitada para desarrollar su trabajo, las críticas a las que tendría que enfrentarse posteriormente serían aún más duras, convirtiéndose en una presa fácil para la prensa, los cuales estuvieron siempre obsesionados por su vida personal, una parcela que Perkins guardó con celo.[14]

Un ejemplo de esta constante persecución tendría lugar nada más salir de esta primera reunión formal en Washington, todas las miradas de atención se concentraron sobre la primera Secretaria de Trabajo y lo único que interesaba en un momento de crisis mundial era cómo deberían referirse a ella, ya que era la primera vez que una mujer ocupaba un cargo gubernamental. A pesar de que ella misma les indicó, de forma sencilla y natural, que podían llamarla Miss Perkins, no quedaron contentos con la explicación hasta que su compañero, Henry T. Rainey disipó las dudas al respecto, cuando les dejó saber que el protocolo en esos casos decía que deberían llamarla

---

[12] Texto original: " I wanted to give the impression of being a quiet, orderly woman who didn´t buzz-buzz all the time, who didn´t butt in where she wasn´t wanted, who could be trusted not to be an embarrassment. I knew that a lady interposing an idea into men´s conversation is very unwelcome. I just proceeded on the theory that this was a gentleman´s conversation on the porch of a golf club, perhaps. You didn´t butt in with bright ideas". *Reminiscences of Frances Perkins, parte IV, p.*178-81, 1951-1955*, CUOHROC.*

[13] Texto original: " They would be afraid of a woman who gabbed too much, or who was too enthusiastic, or who said too much." *Reminiscences of Frances Perkins, parte* IV, p.181, 1951-1955, CUOHROC.

[14] Mary Dewson, *An Aid to the End,* 1949, p.87, en *Mary Dewson Papers,* Schlesinger Library, Radcliffe College.

Madame. Este término sería mal empleado posteriormente, hasta alcanzar connotaciones que rayaban la humillación, refiriéndose a Perkins como la Madame.[15]

Este encuentro fue aún peor en la primera rueda de prensa que dieron, ya que encontraban de mayor interés los detalles sobre su vida personal y familiar, que el logro tan importante que había conseguido como primera mujer en la política, aunque Perkins estaba deseosa de hablar sobre el desempleo y sus posibles soluciones, los reporteros, especialmente las periodistas, seguían concentrados en preguntas tan triviales como qué vestido llevaría al baile de Inauguración, cuáles eran sus hobbies y aversiones, o bajo qué nombre firmaría la nómina. Los titulares del día siguiente del New York Times, fueron el resultado de una prensa sensacionalista y poco interesada en la labor de la representante del Ministerio de Trabajo, ya que reflejaron unas respuestas sacadas de contexto y tenían como único objetivo el caricaturizar a la única mujer del gabinete de Roosevelt.[16]

A lo largo de los años, las relaciones con la presa serían cada vez peor, ya que este medio siempre buscó alguna noticia o detalle sobre su vida privada que ella se negó a dar. La personalidad de Perkins, reservada y tímida, evitó cualquier comentario que no estuviese relacionado estrictamente con su labor como funcionaria pública. Aunque, la mayoría de las veces, intentó mostrar una actitud de indiferencia, le afectaba en lo más profundo, el ser ridiculizada por detalles tan absurdos como su nombre, apellido, o forma de vestir, encontrando este medio otro obstáculo más que dificultaba su labor diaria. La lucha a la que tuvo que enfrentarse por ser un personaje público, además de mujer fue demasiado costosa, como ya había anticipado Perkins antes de aceptar el cargo, y lidiar con tantos frentes no era tarea fácil. Aun así, comenzó su trabajo con energía y entrega, creyendo, ante todo, que su ministerio, era fundamental para acabar con el desempleo y la pobreza

PRINCIPALES CONTRIBUCIONES DE PERKINS EN REFORMA LABORAL

Cuando Perkins ocupó su puesto en el recién estrenado Ministerio de Trabajo, se encontró con un ministerio inactivo, corrupto y poco interesado en los problemas de los trabajadores[17]. Llevó a cabo una reestructuración del mismo, limpiando literalmente

[15] Kirstin Downey, 2009, p.137.
[16] Lillian Holmen Mohr, 1979, pp.121 y 122.
[17] Para más información léase las entrevistas que se le realizaron entre los años 1951 y 1955, las cuales se encuentran en la Oficina de Investigación de Historia Oral de la Universidad de Columbia. Éstas contienen información relevante sobre las diferentes etapas en la vida laboral de Perkins.

los cajones de su escritorio de cucarachas, y creando un ministerio de trabajo que realmente estuviera al servicio del trabajador americano. Contribuyó, como miembro del gabinete con sus ideas y propuestas a toda una serie de medidas de emergencia para frenar el desempleo y la pobreza, como la C.C.C[18], por citar algún ejemplo. Pero, siempre será reconocida por ser la principal responsable por conseguir que se aprobasen leyes tan innovadoras y progresistas como la Ley de Seguridad Social (1935), o la Ley para unas Normas Laborales Justas (1938), las cuales significaron un progreso en la vida laboral del trabajador americano.[19]

La reforma laboral que siempre quiso llevar a cabo, desde sus inicios en la vida política fue muy ambiciosa, y no ha de olvidarse que, antes de aceptar el cargo como Secretaria de Trabajo en 1933, tenía en mente un programa de mejoras sociales que sabía que sólo podría conseguir con la ayuda de Roosevelt. Al año de aceptar este puesto, se concentró en retomar la posibilidad de conseguir hacer pasar un programa de seguridad social que protegiera de las desgracias, en momentos de crisis económicas a aquellos grupos más vulnerables, como ancianos, parados, niños dependientes o mujeres. Necesitaban de algún método que les asistiera económicamente y no les abandonara a su suerte por motivos circunstanciales de la vida[20]. Escribió cientos de discursos, educando e informando a la población sobre este programa, instó a políticos y expertos en legislación social a que escribieran y dieran charlas sobre el tema, no faltó a ninguna reunión, durante dos años, del Comité sobre Seguridad Económica, eligiendo cuidadosamente a todos sus miembros, no paró hasta conseguir un proyecto de ley viable y constitucional para mostrar al Congreso, hasta que finalmente la ley de Seguridad Social fue aprobada el 14 de agosto de 1935, considerándose un hito en legislación laboral.[21]. Muchas personas quisieron atribuirse este gran progreso en reforma social, Perkins nunca buscó la fama ni ser protagonista de esta gran victoria, a pesar de haber trabajado activamente en su aprobación, pero sí dejó claro, que el propio presidente "insistió en considerarla a ella como principal responsable y darle las gracias

---

[18] La C.C.C.( Civilian Conservation Corps), un programa de ayuda que formó parte del programa político del New Deal, en el cual los jóvenes menores de veinticinco años se les ofrecía la posibilidad de trabajar voluntariamente, recibiendo a cambio, comida, alojamiento y un dólar diario.

[19] Mary Dewson, 1949, p.80.

[20] *A Brief Explanation of the Social Security Act,* septiembre 1938, caja 12, Frances Perkins papers, Women´s Rights Collection, Schlesinger Library, Radcliffe Institute.

[21] Frances Perkins, 1946, p.225.

personalmente”,[22] concediéndole el crédito que se merecía. Sin duda alguna, fue una gran satisfacción para Perkins como trabajadora social la firma de esta ley, en la que la gran mayoría de los trabajadores quedarían por fin protegidos.

Quedaba otra ley esencial por conseguir, la cual había guardado en el cajón de su escritorio durante años,[23] y en un momento en el que el Tribunal Supremo había declarado inconstitucional la N.I.R.A[24] (1936), por la cual se quería limitar la jornada laboral, y establecer un salario mínimo, vio el momento para convencer y recordar a Roosevelt que era necesario conseguir este programa a nivel federal. Perkins, de nuevo, volvió a reunirse con los mejores abogados en legislación laboral, y constitucional, para poder argumentar ante el Congreso en caso de no ser validada, hasta que finalmente la Fair Labor Standards Act (ley para unas Normas Laborales Justas) fue aprobada el 14 de junio de 1938. Mediante esta ley Perkins consiguió, por fin, que el gobierno federal estipulara una jornada máxima de trabajo y un salario mínimo, y abolir la gran lacra del trabajo infantil. Los trabajadores americanos podrían, finalmente, disfrutar de ocho horas de jornada laboral al tercer año de permanecer en vigencia la citada ley, un salario mínimo, que se pagaría a 25 dólares la hora, e iría aumentando cada año según el nivel de vida, y el pago de horas extra. Aunque muchas industrias no fueron incluidas, con la nueva ley un total de once millones de trabajadores pudieron disfrutar de unas condiciones laborales dignas. Perkins había contribuido en su sueño por conseguir una sociedad más igualitaria y justa, aliviando las duras condiciones de trabajo y explotación que había vivido de primera mano en sus comienzos como trabajadora social.

## CONCLUSIÓN

Frances Perkins como única mujer y primera Secretaria de Trabajo de un gabinete político americano contribuyó con sus ideas, inteligencia y profesionalidad a propulsar una serie de medidas legislativas innovadoras y progresistas en una época en la que las mujeres no eran aceptadas en el mundo de la política. Su caso fue excepcional porque sus ideas y personalidad eran únicas. Supo adaptarse de forma camaleónica en un mundo liderado por hombres, y aunque fue ridiculizada y criticada por el público y la prensa injustamente, también contó con un grupo importante de mujeres y hombres que

---

[22] Frances Perkins, 1946, p.242.
[23] Frances Perkins, 1946, 201.
[2424] N.I.R.A: National Industrial Recovery Act (Ley de Recuperarión Industrial Nacional). Para mayor información léase el capítulo *The Blue Eagle*, en *The Roosevelt I Knew*, Perkins, 1946.

la apoyaron incondicionalmente, logrando hacer pasar leyes tan esenciales como la Ley de Seguridad Social o la Ley para unas Normas Laborales Justas, consiguiendo así proteger a los sectores más débiles de la sociedad en tiempos de crisis. Aunque actualmente sea una gran desconocida, a pesar de haber sido una pionera en reforma laboral, su legado sigue aún presente en la vida diaria del trabajador americano.

**BIBLIOGRAFÍA**


Colman, Penny, *A Woman Unafraid, The Achievements of Frances Perkins.* Nueva York, Maxwell Macmillan International, 1933.

Dewson, Mary. *An Aid to the End,* en Mary Dewson Papers, 1949, Schlesinger Library, Radcliffe College.

Downey, Kirstin, *The Woman Behind The New Deal. The Life and Legacy of Frances Perkins*. Nueva York, Random House, 2009.

Martin, George, *Madam Secretary Frances Perkins,* Boston *Houghton Mifflin, 1976.*

Mohr, Lillian Holmen, *Frances Perkins: That Woman in F.D.R´s Cabinet!,* Croton-On-Hudson, Nueva York, North River Press, 1979.

Perkins, Frances, *The Roosevelt I Knew.* London, Hammond, Hammond, 1946.

Sealander, Judith, y Sternsher Bernard, *Women of Valor*: *the Struggle against the great depression as told in their own life stories.* Chicago, 1990.

Sorensen, John, y Judith Sealander, ed. *The Grace Abbott Reader.* Universidad de Nebraska, 2008.

Schlesinger, Arthur M, Jr. *The Coming of the New Deal.* Boston: Houghton Mifflin, 1959.

Weatherford, Doris, *Women in American Politics*, *History and Milestones,* volume 2, Nueva York, CQ Press, 2012.


ARCHIVOS E HISTORIAS ORALES CONSULTADAS


Columbia University Oral History Research Office Collection, *Reminiscences of Frances Perkins*, 1951-1955.

Columbia University Rare Book and Manuscript Library

Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University

**LA OLVIDADA PRINCESA ENHEDUANNA DE AKAD. PRIMERA MUJER ESCRITORA DE NUESTRA CIVILIZACIÓN. III MILENIO A.C.**

*Ana María Vázquez Hoys*

*UNED*

ABSTRACTS

Se exponen aquí diversos aspectos de la princesa acadia Enheduanna, princesa acadia, primera mujer conocida como escritora, además de astrónoma, teóloga y filósofa de nuestra civilización.

We present here the problems related to the Akkadian princess Enheduanna, first woman writer, astronomer, theologian and philosopher known in our civilization, that lived in Mesopotamia, actual Irak, at the end of the third millennium a.C.

KEYWORDS

Enheduanna, sacerdotisa, Ur, escritora , hierogamia, Inana, filósofa, astrónoma, Sargón I.

Enheduanna, Priestess, Ur, Inana, Hierogamy, writer, philosopher, astronomer, Sargón I.

1. INTRODUCCIÓN HISTÓRICA




Fig.1.Nombre de Enheduanna recreado por Dimitri Radoyce

La historia de nuestra civilización occidental comenzó en Mesopotamia, "País entre ríos", un amplio territorio delimitado por los ríos Eufrates al oeste y Tigris al este, que se corresponde geográficamente más o menos con el actual país de Irak, en el llamado Próximo Oriente. Allí se desarrollaron la cultura sumeria, de lengua aglutinante y posteriormente la acadia( de su capital Agadé, Akad o Acad), de lengua semita, al dominar las Ciudades-estado sumerias el rey acadio Sargón I de Akad .El fundó el primer Imperio conocido( Afanas'eva, 1987: 69-173;Cooper-Heimpel, 1983:67-82; Frayne, 1993; Vázquez 2007, 63 ) y sus descendientes masculinos gobernaron esta Mesopotamia unida de cultura sumerio-acadia durante unos 150 ( Jacobsen, 1939; Cooper, 1983: 67-82; Sallaberger –Westenholz, 1999: 34).Aunque la lengua predominante a partir de este momento sería la acadia, semita, la lengua sumeria

sobrevivió varios milenios como lengua culta, literaria, religiosa y ritual, de forma similar a como ha sobrevivido la lengua latina en nuestra civilización.

## 2. PRINCESAS-SACERDOTISAS DE MESOPOTAMIA. PAPEL POLÍTICO, RELIGIOSO Y MÁGICO

Sargón I trató de atajar las lógicas tensiones políticas y religiosas que crea un imperio motivaron unificando culturas diferentes, sirviéndose, entre otros personajes, de su hija Enheduanna, hija de su esposa sumeria la reina Tashlutum( Vázquez, 2007: 62). Según Hallo y Van Dijk ( Hallo-Van Dijk,1968 ), la instaló como Suma Sacerdotisa en el templo del dios luna Nanna/Sin de Ur, "Padre de los dioses", llamado también *En-zu* ("Señor de la sabiduría"), uno de los principales dioses de Mesopotamia(Black, J. et al. 2004 ), asociado con la astronomía, la astrología y la adivinación (Foster 2005; Hunger-Pingree. 1999), la fertilidad y la protección mágica de los nacimientos( Krebernik 1993-98b : 367; Veldhuis 1991) .Pero la diosa dinástica acadia era Ishtar, en sumerio Inanna,( Abusch, T. 2000: 23-7; id. 2002, id.-Schwemer 2008:128-187), una paradójica divinidad mesopotámica del cielo, fecundidad, magia , sexualidad, impotencia sexual y las prostitutas (Biggs 1967: 15; Leick 1994: 193ss.; Abusch, T. 2002; Abusch-Schwemer, 2008:128-187; Gütersloh, 2000: 23-7; id. 2002; id.-Schwemer 2008:128-187) pero también guerrera( Harris, 1991,261-78; Heimpel,1982: 9-22; Vázquez 2005:9-15,1-17 etc.; Harris 1991, 269), aspecto que expresado en contexto político la conecta con el poder real y las hazañas militares (Leick 1994: 7).

A esta diosa singular, Enheduanna le dedicó parte de sus obras literarias conservadas, lo que hace de esta princesa acadia de múltiples facetas intelectuales, la primera escritora de nombre conocido de nuestra civilización.

Sargón I, su padre (Vázquez, A. M,. 2007: 62 ss.) fue el primer rey que combinó las funciones políticas y sacerdotales de princesas reales mesopotámicas, que vivieron en épocas de grandes tensiones políticas, (Cuadros Nos. 1 y 2) , excepto que se sepa, la número 7, Emmahgalanna, hija del rey Amar-Sin de Ur III (2046-2038 a.C.), cuyo reinado fue pacífico. Además de las que ejercieron de Grandes sacerdotisas *en* , como Enheduanna, en el gipar o templo de la diosa Ninlil, esposa de Nanna/Sin, el dios Luna de Ur, se conocen en Mesopotamia otras dos princesas-sacerdotisas de gran importancia(Cuadro Nº 2, 15 y 16 ): Una en Nippur, la princesa Tuta-napshum , hija del rey acadio Naram-Sin y biznieta de Sargón I el Grande (Frayne, 1993: 122-124) fue *entu* de En-lil , encarnando a la diosa Nin-gal . Y otra la princesa Nin-shata-pada, que, como Enheduanna, pero en otra ciudad, otro templo y cuatrocientos años después, fue

escriba y escribió al rey Naram-Sin una carta de súplica que se conserva. Todas estas princesas eran mujeres muy instruidas y la hija de Nabónido, (Cuadro 1, 14) creó en 547 a.C. el primer museo de Antigüedades conocido.( Woolley, 1954 *:* 235; id.,1950; Vicki, 1995; Westenholz, 1989: 539-556, 550-552; Heimpel, 1968).

| | **Sacerdotisa entum de Nanna de Ur** | **Rey padre** | **Cronología a.C.** | **Acadias** / **Neobabilonia** / **Sumerias** |
|---|---|---|---|---|
| 1 | **Enheduanna** | **Sargón I de Akad** | **2380-2350** | Época de grandes tensiones políticas |
| 2 | **Enmenana** | **Naram-Sin de Akad** | **2254-2218** | Inana dejó Agadé por su saqueo del Ekur, templo de Enlil en Nippur. |
| 3 | Enanepada | Ur-Baba de Lagash II | 2155- 2142 | Padre de Gudea. Tensiones políticas. |
| 4 | Ennirgalana | Urnammu de Ur III | 2112-2095 | Renacimiento sumerio. Sometió las Ciudades- estado sumerias. |
| 5 | Ennirsianna | Shulgi de Ur III | 2094-2047 | Tuvo que someter revueltas. |
| 6 | Enuburziana | Shulgi de Ur III | " | " |
| 7 | Emmahgalanna | Amar-Sin de Ur III | 2046-2038 | Reinado pacífico |
| 8 | Ennirsianna | Ibbi-Sin de Ur | 2038- 2004 | Se enfrentó a amoritas y Ciudades-estado sumerias. |
| 9 | Enannatumma - | Ishme-Dagan de Isin | 1889 – 1871 | Restauró el Ekur de Enlil en Nippur. |
| 10 | Enninsunzi | Lipt-Ishtar de Isin | 1934-1924 | Rechazó a los amoritas |
| 11 | Enmagalanna | Abi-sare de Larsa | 1905 - 1895 | Ofensiva contra Isín. Perdió Ur. |
| 12 | Ensakianganannna | Sumu-el de Larsa | 1894 - 1866 | Recupera Ur y extendió Larsa. Hambruna y alzamientos**.** |
| 13 | Una hija de | Nur-Adad de Larsa | 1865 - 1850 | Reconstrucción del reino |
| 14 | "En- nigaldi-Nanna" (Bel-salti-Nanar) | Nabonido | 556-539 | Última sacerdotisa *en* conocida en el Gipar del dios Luna de Ur.1er.Museo de Antigüedades. |

Cuadro Nº 1. Princesas Grandes Sacerdotisas entum del gipar de Nanna de Ur en III-I milenios y sus padres.

| **eosumeria** / **Acadia** | **Sacerdotisa** | **Padre** | **Ciudad** | **Dios** |
|---|---|---|---|---|
| **15** | **Tuta-napshum** | **Rey acadio Naram-Sin** | **Nippur** | **Entu de Enlil** |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **16** | **Nin-shata-pada** | **Sin-Kashid de Uruk, 1860 a.C.** | **Durum** | **Escriba y sacerdotisa de Meslamta-ea** |

. Cuadro Nº 2. Princesas acadia y neosumeria , sacerdotisas de diversos dioses y ciudades.

3. EL MATRIMONIO SAGRADO O HIEROGAMIA



**Foto cortesía del Museo de Arte de Filadelfia L-29214**

**Fig.2.Disco de calcita con Enheduanna sacrificando.Universidad de Pensilvania., 1935 B1665**

http://www.angelfire.com/mi/enheduanna/museum.html.



**Fig.3.Plano del Gipar de Ur**





Fig Inana/Ishtar en dos cilindros-sello mesopotámicos.

.

Para Bruschweiler , el nombre 'heduAna' se refiere a su condición de pareja sexual como diosa Inana en su *hierogamia* o "matrimonio ritual ", similares las *en* a las *entum*, con el dios del cielo, An, ( Bruschweiler 1987 ), del que es "ornamento o "concubina" sagrada. Los dos principales lugares mesopotámicos de culto al dios Luna fueron Harrán en el norte y el templo *E-kishnugal* en Ur en el sur, llamado *E-gish-shir-gal* ("casa de la gran luz"). Al lado, en el área inmediatamente al suroeste del Ziggurat, en el giparu ( Fig. 2) o templo de la diosa Ningal, esposa de Nanna, se desarrolló el

papel de la sacerdotisa En, cargo muy poderoso en manos de una princesa, asociado al culto a Nanna/Sin( Hall 1985: 227: Westenholz 2000: 75). A través del ritual conocido como "Matrimonio Sagrado", o *Hierogamos,* la diosa Inana otorgaba y aseguraba la fertilidad y la prosperidad de la tierra y su gente y ratificaba el poder al gobernante de Uruk y luego, cuando el rito se extendió a otras Ciudades-estado, se convirtió en uno de los rituales centrales para la validación de un rey en Mesopotamia (Wolkstein -Kramer 1983; Kamer, 1963: 485-527; id.1969, 18-23; Sweet 1994; Szarzyńska, 2000, 63-74).

## 4. EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA DE ENHEDUANNA

Enheduanna es conocida a partir de algunas fuentes arqueológicas y literarias. Se han encontrado cilindros- sello de tres de sus sirvientes en el Cementerio Real de Ur: su peluquero Dingir-palil, Ada, su camarera y su escriba Kitushdug ( Gadd, 1928; Woolley, 1934:312, 334–335 & 358;Westenholz, 2000:540; Eisenberg, 1998; 30, fig.23: Meador 2000: 52), todos de época Sargónica. Y un disco de alabastro que lleva su nombre y su imagen encontrado en la excavación del Gipar en Ur, además de otros restos no seguros ( Weadock, 1975 : 101–128)

## 5. IMPORTANCIA LITERARIA DE ENHEDUANNA

Las trasliteración de las copias de la obra literaria de Enheduanna, están disponibles en la traducción en el Corpus de textos electrónicos de la Literatura sumeria. http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section4/tr4801.htm

Datan de cientos de años después de su muerte y se realizaron y mantuvieron en Nippur, Ur y Lagash, posiblemente junto con inscripciones reales, lo que indica que eran de gran valor.

5.1. LOS HIMNOS DEL TEMPLO SUMERIO. Son 42 himnos de longitud variable, dirigidos a los templos de Sumer y Akad, incluidos Eridu, Sippar y Esnunna(. Meador , 2009: Sjöberg,1969: 5).Fueron traducidos por Ake Sjoberg en colaboración con E. Bergmann, SJ, en 1969 ( Sjoberg-Bermann, 1969).Se reconstruyen a partir de 37 tablillas de Ur y Nippur (Sjöberg- Bergman 1969 :6-7). Es la primera colección de este género que se conoce, hecho que la misma autora subraya : ". *Mi rey, algo que ha sido creado por mi que nadie había hecho antes"* (traducción ETCSL: t.4.80.1, línea 543-544). Cada himno sigue el mismo formulario: Se dirige directamente a cada templo, identificándolo, describiéndolo de fuera a adentro en segunda o tercera persona y cita la ciudad y la divinidad a la que se dedica, su actividad y objetos sagrados que hay en él.

El primer himno a un templo comienza así: *Eunir, que ha crecido de altura, (la unión)/el cielo y la tierra/Fundación de los cielos y de la tierra, 'Santo/ de los Santos ', Eridu.*

Al término de los himnos, 543-544 , Enheduanna se identifica como autora de los mismos y recuerda la importancia de este trabajo:*El compilador de la tablilla (es) Enheduanna/ Mi Señor, lo que yo hecho/ (En este caso) no se ha hecho (antes*).

[543]lu$_2$ dub ka KEC$_2$-da en-he$_2$-du$_7$-an-na

[544]lugal-ju$_{10}$ nij$_2$ u$_3$-tud na-me lu$_2$ nam-mu-un-u$_3$-tud.

Para Hallo y Van Dijk se trata de uno de los primeros intentos de llevar a cabo una teología. Y sugieren que ciertos textos que no han sido atribuidos a Enheduanna también pueden ser obras suyas. ( Hallo-Van Dijk, 1968; Römer-Hecker-Kaiser, 1989: 686-688; Sjöberg-Bergmann, 1969, 3-154; Sjöberg, 1973: 19-46), aunque para Black no todos fueron escritos por ella (Black, J.A. 2002. "En-hedu-ana not the composer of the Temple Hymns." *Nouvelles Assyriologique Bréves et Utilitaires* 2002: no. 4, 2-4.

5.2. TRES POEMAS DEDICADOS A INANA/INANNA([1]):

5.2.1. IN-NIN ME-HUS-A, "INANA Y EBIH", está dedicado a exaltar a Inana en su lucha contra la montaña Ebih ( Limet, 1969: 11-28) y en las primeras 65 líneas, le dirige una serie de epítetos, comparándola con An , el dios supremo del panteón sumerio, presentandola como señora de las batallas y diosa guerrera: .

[1-6] *Diosa de los poderes divinos temibles, vestida con terror, a lomos de las grandes potencias divinas, Inana , se completa con la fuerza del arma del Espíritu ankar , empapada en sangre, corriendo alrededor de grandes batallas, con el escudo descansa sobre el suelo (?), cubierto de tormentas e inundaciones, gran dama Inana, sabiendo bien cómo planificar los conflictos, se destruyen tierras poderosas con la flecha y con fuerza domina las tierras*.

Luego Enheduanna habla en primera persona para expresar su descontento por haber sido exiliada del templo y las ciudades de Ur y Uruk y pide la intercesión de Nanna para resolver su problema . Las líneas 122-135 recitan los atributos divinos de

---

[1] Inana/Inanna es el nombre sumerio de la diosa, interpretado a menudo etimológicamente como nin.an.a(k), literalmente "Señora de los cielos" (Selz 2000: 29). Jacobsen (Jacobsen 1976: 36) traduce su nombre como " Señora de los Destinos". La significación del nombre semítico Ištar es controvertida ( Westenholz 2000: 345).Era originalmente el de una diosa insignificante cuyo culto creció y fue identificada con la Inana sumeria (Abusch 2000: 23). Sobre ambas cfr. Vázquez, 2005:9-14 etc; Glassner 1992; Groneberg 1986 y 1997; Harris 1991.

Inana.( Bottéro-Kramer, 1989, reed.1993 ; 219-229 ; Glassner, 1992:55-86 ;; Limet, 1971:11-28; Vanstiphout, 1987).

5.2.2. Su obra más famosa es quizás el poema "La Exaltación de Inana" o "*Nin-Me-Sar-Ra*"( Inana B) , una plegaria personal a la diosa Inana, que contiene detalles autobiográficos de Enheduanna, como su expulsión de Ur ( Westenholz, 1989: 539-556). Consta de 154 líneas, Hallo-Van Dijk, 1986; Zgoll, 1997; Barnstone-Barnstone, (ed.): 1980: 1-8; Cohen, 1976: 131f.; Hallo, 1997: 518-522; Hallo-van Dijk, 1968; Heimpel,1972 : 232-236; Glassner, 1992 : 55-86; Kilmer, 1983: 111-117; Kramer, 1969a: 579-82; Römer, 1972: 173-206; Sauren, 1970: 38-41; Westenholz, 1989, 539-556; Wilcke, 1976: 79-92; Zgoll, 1997)

[1-12] *Señora todos los poderes divinos,* (nin me car$_2$-ra) *luz resplandeciente, mujer justa vestido de esplendor, amada de An y Urac! Señora del cielo, con grandes joyas pectorales, que ama el buen tocado, acorde con el cargo de "en sacerdotisa", que se ha apoderado de los poderes divinos de los siete! Mi señora, tu eres la guardiana de los grandes poderes divinos***!** (Inana B).

En un momento dado se queja de sus problemas:

[66-73] *Yo, En-Hedu-ana la sacerdotisa en, entré en mi santogipar a su servicio. Llevé la cesta ritual y entoné el canto de alegría. Pero me trajeron ofrendas funerarias como comida ritual, traído, como si nunca hubiera vivido allí. Me acerqué a la luz, pero la luz era muy fuerte para mí. Me acerqué a ese trono, pero estaba cubierta por una tormenta. Mi boca de miel se convirtió en venenosa. Mi capacidad para aliviar los estados de ánimo desapareció…*

Y termina así, dirigiéndose a la diosa en su aspecto masculino:

*¡Alabado sea el destructor de tierras extranjeras, dotado de poderes divinos por An, a mi señora envuelta en belleza, a Inana*

5.3.EL TERCER POEMA A INANA, *EN NIN-SA-GUR-RA* (nombrado por el incipit *..." [1]in-nin cag$_4$ gur$_4$-ra* ), (Inana C), "Señora de gran corazón", es un himno de 274 líneas (incompletas) con 29 fragmentos (Sjoberg, 1975:161-253; Meador, 2001) Comienza así:

"*Señora de gran corazón, señora impetuosa, orgullosa entre los dioses Anuna y preeminentes en todos los países, gran hija de Suen, exaltados entre los grandes príncipes (el nombre de los dioses Igigi) la magnífica señora que recoge la poderes divinos del cielo y de la tierra"*

En un momento dado, la autora se identifica: [219-242]*Yo soy En-hedu-ana, la Gran Sacerdotisa del dios Luna. ......; yo soy la ...... de Nanna.Y termina alabando a la diosa: 274: Joven señora, Inana, tu plegaria es dulce!* [274]ki-sikil $^{d}$*inana* $za_3$-$mi_2$-zu $dug_3$-ga-$am_3$ (Alster, 1990; Civil, 1994: 150, 169; Michalowski, 1998; 65-73; Sjöberg, 1975: 161-253).

El estilo de la escritura de Enheduanna es tan rico, complejo y elaborado, que los estudiosos no dudan en denominarla " el Shakespeare de la literatura sumeria" . Esta excepcional mujer fue también una sabia astrónoma y maga, y sus himnos se caracterizan en funcionar como conjuros, entretejiendo en ellos aspectos políticos, personales, rituales, teológicos, históricos, astronómicos, mágicos, filosóficos y jurídicos , por lo que es también considerada la primera filósofa, teóloga y astrónoma de nuestra cultura, muy anterior a los filósofos presocráticos griegos o a las intelectuales griegas Safo, Aspasia o Hipatia. Entre sus artes destacaba la de interpretar los sueños enviados por los dioses, como su dios Nanna/Sin , ciencias útiles para conducir políticamente la voluntad del rey de forma adecuada hacia uno u otro partido enfrentado por el poder. Ella es también la precursora en sus Himnos con las lamentaciones a Inana de temas literarios recurrentes, como el del "Justo sufriente", y el Job en el Antiguo Testamento( Kramer, 1955; Kramer, 1975; Leick, 1994: 58-59; Mattingly, 1990; Weinfeld, 1988; Stuckey, 2007; Hallo 1991: 387; Lambert, 1987-90:143-145; Brisch, 2007)

## 6. CONCLUSIONES. ENHEDUANNA Y LAS MUJERES EN MESOPOTAMIA

Enheduanna es a menudo, lamentablemente, una de las grandes ausencias de la historia de la Literatura antigua, en la que debe tener un puesto de honor como iniciadora de las diversas materias las que se dedicó..

Además de Henneduhanna, son escasas las mencionadas en obras literarias del Próximo Oriente. En el Antiguo corpus literario mesopotámico( Gadotti 2011 ), además de a ella, se cita a Ninsatapada, hija del rey Sin-kasid de Uruk (1865-1833), Enmebaragesi y Pestur, hermanas mayor y menor de Gilgamesh respectivamente, la bruja o mujer sabia Sagburru del Poema de Enmerkar y finalmente Sat-Istar, "madre ideal"de Ludingira y Nawirtum , su amada esposa**.** De ellas solo dos, las princesas Enheduana y Ninsatapada, fueron figuras históricas y en la tradición literaria ambas están fuertemente asociados con sus respectivos cultos y ciudades - Enheduana con Nanna de Ur, y Ninsatapada con el dios Meslamtaea probablemente de Durum. También Ludingira, el "hombre de dios" de Nippur, como sus familiares pueden haber

sido personas reales ( Hallo, 2010: 305, 720; Civil, 1964; Cooper 1971) , aunque Enheduanna es la única a la que puede atribuirse al menos los cuatro himnos citados, y comoo señala Leick "*en cierta medida los epítetos descriptivos de las diosas de Mesopotamia revelan la percepción cultural de la mujer y su papel en la sociedad antigua* " (Leick, 1994: 58-59)

A veces, Enheduanmna deja en algunos de sus versos, como estos de Nin-me-sa-ra, su testimonio sobre los problemas que tuvo que afrontar en su vida, como la expulsión del santuario donde vivía, el destierro, humillaciones y vejaciones, para los que clama venganza a la diosa (Meador 2000, 181ss):

*101-8 Él me ha destruido por completo en territorio rebelde. Acimbabbar ciertamente no ha pronunciado un veredicto sobre mí. ¿Qué me importa a mí si él se ha pronunciado así? ¿Qué me importa a mí si no se ha pronunciado así? Se quedó allí en señal de triunfo y me echó fuera del templo. Él me hizo volar como una golondrina en la ventana, he agotado mi vida-fuerza. Él me hizo caminar a través de los arbustos espinosos de las montañas. Me ha despojado de la corona que me corresponde (1 ms tiene su lugar:. Ropa) de la linea de sacerdotisa. Él me dio un cuchillo y espada, diciendo a mí "Estas son adornos apropiados para usted.""Yo, la que alguna vez se sentó triunfante /fui arrojada del santuario,/como una golondrina (Lugalanne) me hizo volar por las ventanas, /y mi vida se fue consumiendo. /El me hizo caminar sobre las breñas al borde del desierto /Me arrancó la corona /y me dio daga y espada, diciéndome: "esto es para tí"*

Salvo estos pequeños datos bastante imprecisos, nada más de sabe de su vida, que debió durar hasta el reinado de Naran-Sim.

A los méritos literarios y científicos señalados hay que añadir la eficacia de su control económico del *gipar* o *giparu* del estado-templo del dios Nanna/Sin de Ur y sus riquezas (Hall, 1985; 1986: 152-166.), además de su actuación política, como propagandista religiosa en el ámbito de los templos sumerios, sus dioses y sacerdotes administradores, de gran importancia política y económica, de la labor imperialista de su padre, cuyos intentos de unidad sufrieron rebeliones continuas, que continuaron en los reinados de sus sucesores.

Las fuentes sumerias ( como "La maldición de Agadé ( Attinger, 1984 : 99-121 ) y acadias ( Crónica Paleobabilónica Weidner o *Esagila Chronicle;* Al-Rawi, 1990: 1-13; Grayson, 1975; Glassner, 2004; Millard, 2003) echan la culpa de la destrucción de Agadé por los Guti, al rey acadio Naran-Sim ( 2254-2218) y a su sacrilegio, al saquear y

destruir, sin que se sepan los motivos, la sagrada ciudad sumeria de Nippur y el santuario de su dios Enlil, el *Ekur* ( Klein, 1997: 535-539; Kramer, 1940 ; Cooper, 1983; Green, 1984: 253-279).

Al final de Akad, como en siglos posteriores en Asiria y Babilonia, los dioses y sus sacerdotes muestran su poder, que mantendrán a lo largo del tiempo ( Vázquez 2005:463-478 ), algo que Enheduanna entendió muy bien y en cuyo control participó, sufriendo a veces las consecuencias políticas de estas luchas políticas.

BIBLIOGRAFÍA


Abusch, T., "Ištar." *Nin* (2000), 1, pp. 23-7;

Id. : Mesopotamian Witchcraft: Toward a History and Understanding of Babylonian Witchcraft Beliefs and Literature. Leiden, Brill/Styx, 2000.

Id.-Schwemer, D., "Das Abwehrzauber-Ritual Maqlû ("Verbrennung")". In *Texte aus der Umwelt des Alten Testaments, Neue Folge* 4,(2008), pp. 128-187. Gütersloh: Gütersloher Verlagshau.

Afanas'eva, V., "Das sumerische Sargón Epos. Versuch einer Interpretación." En *Altorientalische Forschungen* 14.(1987), pp. 237-246.

Alster, B., "A Note on the Uriah Letter in the Sumerian Sargon Legend." In Zeitschrift für Assyriologie 77( 1987) , pp. 169- 173.

Id, "Contributions to the Study of Sumerian Texts in the Iraq Museum, Baghdad: 1. Collations to In-nin-shà-gur4-ra: TIM IX 20-26", *NABU* , (1990) , No. 100.

Altman, R.I.S.,1999: "Some Aspects of Older Writing Systems: With Focus on the DSS".1999

Al-Rawi, F. N. H. 1990: "Tablets from the Sippar Library. I. The 'Weidner Chronicle': a suppositious royal letter concerning a vision." *Iraq52,* (1990), pp. 1-13.

Attinger, P., "Remarques a propos de la «Malédiction d'Accad»." In *Revue d'Assyriologie* 78 (1984), pp, 99-121.

Barnstone, A.-Barnstone, W. (ed.): *A Book of Women Poets from Antiquity to Now*, Schocken: New York, 1980: 1-8: translation.

Beaulieu, P. A., The Panteon of Uruk during the Neo-Babylonian Period. Brill.Leiden 2003.

Id.1989: *The Reign of Nabonidus, King of Babylon, 556-539 B.C.* New Haven; London: Yale 1989.

Biggs, R. D. , *ŠÀ.ZI.GA: Ancient Mesopotamian Potency Incantations*. Texts From Cuneiform Sources, 2. Locust Valley, NY, 1967.

Binkley, R., "A Rhetoric of the Sacred Other from Enheduana to the present: Composition, Rhetoric, and consciousness", PhD dissertation for the English Dept. at the University of Arizona. 1997.

Id., "Biography of Enheduanna, Priestess of Inana. University of Pennsylvania Museum, 1998.

Black, J.A., "En-hedu-ana not the composer of the Temple Hymns." *Nouvelles Assyriologique Bréves et Utilitaires* 2002: no. 4, (2002), pp. 2-4.

Id. et alii., *The Literature of Ancient Sumer*. Oxford: Oxford University Press 2004..

Bottéro, J.-Kramer, S. N. : *Lorsque les dieux faisaient l'homme.* (Ed. Rev.), París, Gallimard, 1989, reeditado 1993, 219-229: traducción, comentario.

Brisch, N. , *Tradition and the Poetics of Innovation: Sumerian Court Poetry from the Larsa Dynasty (ca. 2003-1763 BCE)*. Alter Orient und Altes Testament, 339. Münster: Ugarit-Verlag, 2007.

Bruschweiler, F., *Inana: la déesse triomphante et vaincue dans la cosmologie sumérienne. Recherche lexicographique*. (Les cahiers du CEPOA 4). Leuven: Éditions Peeters.1987.

Civil, M., "The 'Message of Lú-dingir-ra to His Mother' and a Group of Akkado-Hittite 'Proverbs'". Journal of Near Eastern Studies 23 ( 1964 ), pp. 1-11

Civil, M., *The Farmer's Instructions. A Sumerian Agricultural Manual.* (Aula Orientalis Supplementa, 5) Ausa, Sabadell, 1994, pp. 150, 169: translation, commentary (ll. 46, 56)

Cohen, M. E., "Literary Texts From the Andrews University Archaelogical Museum", Revue d'Assyriologie Vol. 70-71, ( 1976 ), pp.131f, lines1-3.

Cooper, J.S. 1971: "New Cuneiform Parallels to the Song of Songs". In *Journal of Biblical Literature* 90 (1971), pp. 157-162.

Cooper, J. S., *The Curse of Agade*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.1983

Cooper, J.S.- Heimpel, W. , "The Sumerian Sargon Legend." *Journal of the American Oriental Society* 103(1983), pp. 67-82.

Eisenberg, J.M., "Glyptic Art of the Ancient Near East, A Seal Upon Thine Heart", Minerva, May/June: 30, (1998), fig.23.

Foster, B.R., *Before the Muses: an Anthology of Akkadian Literature*. 3rd edition. Bethesda, MD: CDL Press, 2005, pp. 758-9.

Frayne, Douglas, The Royal Inscriptions of Mesopotamia- Early Periods Vol.2: Sargonic and Gutian Periods (2334-2113 BC), 1993, 35f, 38f

Gadd, C. J. et alii., Ur Excavations Texts I – Royal Inscriptions" Trustees of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania, London 1928.

Gadotti, A., Portraits of the feminine in Sumerian literature**.** The Journal of the American Oriental Society. April 1, 2012.

Glassner, J.J. 1992 : "Inana et les me". In *Nippur at the centennial* 35. Comptes-Rendus des Rencontres Assyriologiques Internationales. Ellis, Maria de Jong (ed). Philadelphia, 1992, pp. 55-86.

Glassner, J.J., Mesopotamian Chronicles ,Atlanta.2004.

Grayson, A.K. , Assyrian and Babylonian Chronicles. 1975.

Green, M.W. 1984: "The Uruk Lament." In *Journal of the American Oriental Society* 104, 1984, pp. 253-279

Hall, M.G. , *A Study of the Sumerian Moon-God, Nanna/Suen*. Ph. D. dissertation. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985, pp. 756-763.

Hallo, W.W.1986: "A Hymn to the Moon-God, Nanna." *Journal of Cuneiform Studies* 38(1986 ), pp. :152-166.

Id., "The Women of Sumer", Bibliotheca Mesopotamica, vol. 4 (1975 ), pp- 23-40, Ed. Denise Schmandt-Besserat, Undena Publications .

Id., "The Royal Correspondencia de Larsa: III. Princess and the Plea." (1991 ), pp.377-388 en M *archands, diplomates et Empereurs: Études sur la civilizacion Mésopotamienne offertes á Paul Garelli* .Ed. D. Charpin y F. Joannès.Paris: Editions Recherche sur les Civilizations.

Id., "Sumerian Canonical Compositions. A. Divine Focus. 1. Myths: The Exaltation of Inana." 1997, pp. 518-522 in *The Context of Scripture, I: Canonical Compositions from the Biblical World*. Leiden/New York/Köln: Brill.

Id., The World's Oldest Literature: Studies in Sumerian Belles-Lettres, Leiden, 2010, pp. 305, 720.

Id.-Van Dijk, J.J.A., The Exaltation of Inana, Yale University Press. Yale, 1968

Id- van Dijk, *The Exaltation of Inana.* Yale Near Eastern Researches, 3, Yale University Press: New Haven/London, 1968.

Harris, R., "Inana-Ištar as paradox and a coincidence of opposites." *History of Religions* 30 ( 1991), pp, 261-78.-Heimpel, W., "Review of Hallo and van Dijk 1968", *Journal of Near Eastern Studies* 30 (1971), pp. 232-236.

Id., "A catalog of Near Eastern Venus deities." *Syro-Mesopotamian Studies* 4/3 ( 1982), pp. 9-22.

Hunger, H.-Pingree. D.E., *Astral Sciences in Mesopotamia*. Handbuch der Orientalistik. Erste Abteilung, Der Nahe und Mittlere Osten. Boston: Brill.1999.

Jacobsen, T., *The Sumerian King List*. (Assyriological Studies 11). Chicago, Illinois: The University of Chicago Press.1939.

Id. , *The Treasures of Darkness: A History of Mesopotamian Religion.*New Haven: Yale University Press.1976.

Kilmer, A.D.- Bankier, J.- Lashgari, D., *Women Poets of the World.* Macmillan: New York, 1983, pp.111-117:

Klein, J., "Sumerian Canonical Compositions. A. Divine Focus. 4. Lamentations: Lamentation over the Destruction of Sumer and Ur (1.166).", in *The Context of Scripture, I: Canonical Compositions from the Biblical World*. Hallo, William W., ed. Leiden/New York/Köln: Brill.1997, pp. 535-539.

Kramer, S. N., *Lamentation Over the Destruction of Ur*. (Assyriological Studies 12). Chicago: Chicago University Press. 1940.

Id. , in Pritchard, ANET , 1950, pp. 573-583

Id. , "Man and His God: A Sumerian Variation on the "Job" Motif." in *Wisdom in Israel and in the Ancient Near East Presented to Professor Harold Henry Rowley*. Noth, M. and Thomas, D. W., eds. , (Supplements to Vetus Testamentum 3). Leiden: Brill.1955, pp.170-182.

Id., "Cuneiform Studies and the History of Literature: The Sumerian Sacred Marriage Texts." *Proceedings of the American Philosophical Society* 107(1963), pp.485-527.

Id., A Hymnal Prayer of Enheduana: the adoration of Inana in Ur", Ancient Near Eastern Texts, 1969, pp. 579- 82.

Id., *The Sacred Marriage Rite: Aspects of Faith, Myth, and Ritual in Ancient Sumer*. Bloomington: Indiana University Press.1969.

Id., "Inana and Shulgi: a Sumerian fertility song." *Iraq* 31( 1969), pp. 18-23.

Id. , "Sumerian Hymns", in Pritchard, James B. (ed.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament* (Third ed.), Princeton University Press: Princeton, 1969, pp. 579-582.

Id., "Poets and Psalmists: Goddesses and Theologians", Bibliotheca Mesopotamica, vol. 4(1975), pp. 3-21, Ed. Denise Schmandt-Besserat, Undena Publications.

Krebernik, M., "Mondgott. A. I." In *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie* 8, pp. 361-369. Berlin: de Gruyter. 1993, p. 98b.

Lambert, W.G. , "Lugalirra and Meslamtaea." In *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 7, pp.143-145. Berlin,de Gruyter, 1987-90.

Leick, G., Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature. London: Routledge.1994.

Lewis, B., *The Sargon Legend: A Study of the Akkadian Text and the Tale of the Hero Who Was Exposed at Birth.* American Schools of Oriental Research Dissertation Series, No. 4. Cambridge, MA: American Schools of Oriental Research.1984.

Limet, H. "Le Poème épique 'Inana et Ebih' Une version des lignes 123 a 182.", *Orientalia* 40 (1969), pp.11-28: texto integrado, comentario, la traducción ll:123-182 .

Liverani,M., Uruk, la prima città, Rome et Bari.1998.

Mattingly, G.L. , "The Pious Sufferer: Mesopotamia's Traditional Theodicy and Job's Counselors." in *The Bible in the Light of Cuneiform Literature. Scripture in Context III*. 1990.

Meador, B. D.S., "INANA, Lady of Largest Heart: poems of the Sumerian High Priestess ENHEDUANNA", University of Texas Press, Austin.2000.

Id., Princess, priestess, poet: the Sumerian temple hymns of Enheduanna, University of Texas Press.2009.

Meier T., Women, Crime, and Punishment in Ancient Law and Society: The ancient Near East. Continuum International Publishing Group.2004.

Michalowski, P., "Literature as a source of lexical inspiration: some notes on a hymn to the goddess Inana", in Jan Braun, Krystyna Lyczkowska, Maciej Popko, and Piotr Steinkeller (eds.), *Written on clay and stone: Ancient Near Eastern studies presented to Krystyna Szarzynska on the occasion of her 80th birthday* , Agade: Warsaw, 1998, pp. 65-73: score transliteration, translation, photograph, commentary (source for ll. :158-159)

Millards A. en Hallo,W.W. (ed.), The Context of Scripture. Leiden and Boston.2003.

Newgrosh, B., Enheduana and Inana, Proceedings of the Cambridge Conference, Chronology and Catastrophism 1993.

Ozaniec, N., Daughter of the Goddess: The Sacred Priestess, Aquarius/Thorsons .1993.

Renger, J. , "Untersuchungen zum Priestertum in der altbabylonischen Zeit", *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie*. Vol. 58, 1967.

Roaf ,M., Atlas cultural de Mesopotamia y el Antiguo Oriente Medio. Ediciones Folio/Ediciones del Prado. Madrid. 1992.

Roberts, J., Enheduanna, Daughter of King Sargon: Princess, Poet, Priestess *(2300 B.C.)*, *Transoxiana* 8, 2004.

Römer, W.H.Ph. 1972: "Review of Hallo and van Dijk 1968", *Ugarit-Forschungen* 4 ( 1972), pp. 173-206.

Id - Hecker, K.-Kaiser, O.,1989: *Lieder und Gebete, 1* (Texte Aus der Umwelt des Alten Testaments, II, 5) Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn: Gütersloh, 1989, pp.686-688: translation, commentary (No. 34 (by Römer).

Sauren, H., "Review of Hallo and van Dijk 1968", *Bibliotheca Orientalis* 27( 1970), pp.38-41.

Sallaberger,W. –Westenholz, A., *Mesopotamien. Akkade-Zeit und Ur III-Zeit*, Orbis Biblicus et Orientalis, (1999), pp. 160/3, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Selz, G.J. , "Five divine ladies: Thoughts on Inana(k), Ištar, In(n)in(a), Annunītum, and Anta, and the origin of the title 'Queen of Heaven'." *Nin* 1(2000), pp. 29-62

Sjöberg, A. W., "Nungal in the Ekur", *Archiv für Orientforschung* 24 (1973), 19-46: p 46: score transliteration (l. 30)

Sjöberg , A., *In-nin sa-gur-ra: A Hymn to the Goddess Inana by the en-Priestess Enheduanna*, Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archaeologie 65 1975), pp.161–253.

Sjöberg, Å. W. , "The Ape from the Mountain who became the King of Isin". In *The Tablet and the Scroll: Near Eastern Studies in Honor of William W. Hallo*. Cohen, Mark E., Snell, Daniel C., and Weisberg, David B. (ed). Bethesda, MD: CDL Press, 1993, pp. 211-220.

Sollberger, E.1969: Revue d'Assyriologie Vol.63, ( 1969), p.180, "Notes Breves no.16 "

Sjöberg, Å.W. -Bergmann, E.1969: "The Collection of the Sumerian Temple Hymns." in *The Collection of the Sumerian Temple Hymns*. Sjöberg, Åke W., Bergmann, E. and Gragg, Gene B., eds. (Texts from Cuneiform Sources III). Locust Valley, New York: J.J. Augustin.1969, pp. 3-154.

Stuckey, J., Nin-shata-pada, Scribe and Poet, Princess and Priestess, Samhaim 2007, vol.7,1.

Szarzyńska, K. 2000: "Cult of the goddess Inana in archaic Uruk." *Nin* 1( 2000), pp. 63-74.

Sweet, R.F.G. , "A new look at the 'sacred marriage' in ancient Mesopotamia." In E. Robbins and S. Sandahl (eds.), *Corolla Torontonensis: Studies in Honor of Ronald Morton Smith(*1994), pp. 85-104. Toronto: Tsar.

Vanstiphout, -Sjöberg, A.W.- Bergmann, E., "The Collection of the Sumerian Temple Hymns", Sjöberg, Ake W. (ed.), and Bergmann, E., and Gragg, Gene B., *The Collection of the Sumerian Temple Hymns* (Texts from Cuneiform Sources,III), J.J. Augustin: Locust Valley, New York, 1969, 3-154.

Vázquez, A. Mª 2007: Historia Antigua I.Próximo Oriente y Egipto. Madrid, Sanz y Torres 2007, 2ªed.

Id. , Historia de las Religiones Antiguas. Madrid, Sanz y Torres 2005.

Veldhuis, N. , *A Cow of Sîn*. Library of Oriental Texts. Groningen: Styx.1991.

Weadock, P. 1975 :'The Giparu at Ur.' Iraq 37(2) (1975), pp. 101–128.

Weinfeld, M., "Job and its Mesopotamian Parallels." pp. 217-226 in *Text and Context. Old Testament and Semitic Studies for F. C. Fensham*. W. T. Claassen, ed. (JSOT Sup ). Sheffield: JSOT Press, 1988.

Westenholz, J.G., "Enheduanna, en-priestess, hen of Nanna, spouse of Nanna.": 539-556 in *DUMU-E$_2$-DUB-BA-A. Studies in Honor of Åke W. Sjöberg*. Behrens, Hermann, Loding, Darlene and Roth, Martha Tobi, eds. (Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 11). Philadelphia: University Museum. 1989.

Westenholz, J. G. 2000: "King by Love of Inana - an Image of Female Empowerment?" *NIN* 1(2000), pp.75-8.

Wilcke, Cl. 1976:"Nin-me-shar-ra - Probleme der Interpretation." *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 68 ( 1976), pp. 79-92.

Wolkstein, D. - Kramer, S. N., *Inana, Queen of Heaven and Earth*. New York: Harper and Row 1983.

Woolley, C. L., Antiquaries Journal #6, 1926, pp.376-77 and pl LIVb.

Woolley, L., Ur Excavations II: The royal cemetery: a report on the pre-dynastic and Sargonid graves excavated between 1926 and 1931". For the Trustees of the two Museums by the Oxford University Press, Oxford, 1934, p.312, 334–335 & 358.

Woolley, C.L., *Excavations at Ur - A Record of Twelve Years' Work* London.1964.

Zgoll, A., "Der Rechtsfall der En-Hedu-Ana im Lied Nin-me-sarra", En-hedu-Ana's legal case in the hymn Nin-me-sara) [Ugarit-Verlag, Muenster].1997.

http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/bibliography.htm; http://www.angelfire.com/mi/enheduanna/Enhedbibliography.html

http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/listofdeities/inanaitar/

# CRÓNICA DE UN SUICIDIO ANUNCIADO: IMÁGENES DE MAR Y MUERTE EN LA ÚLTIMA RECOPILACIÓN DE POEMAS DE ALFONSINA STORNI

*Laura Veglia*
*ITC "Franco Andrea Bonelli" di Cuneo*

ABSTRACTS
La poetisa argentina Alfonsina Storni se suicidó, ahogándose en el mar de Mar del Plata, en 1938 como consecuencia de una enfermedad. Ese mismo año, pocos meses antes, dio a la imprenta su última recolección de poemas "Mascarilla y Trébol", obra que ella misma, en el prólogo, define vanguardista y creacionista, superando así las limitaciones estilísticas de sus obras anteriores, todavía atadas a la estética modernista. No obstante el tema del poemario no tenga nada estrictamente personal, en la mayoría de los poemas en él contenidos aparecen referencias al agua, sobre todo agua del mar pero también río o pantano, desvelando una verdadera obsesión hacia los líquidos, al mismo tiempo que podemos encontrar continuas referencias a la muerte.

The Rioplatense poet Alfonsina Storni committed suicide by throwing herself in the sea during 1938, due to a cancer. The same year, just few months before, she wrote her last poems collection *Mascarilla y Trébol* (Mask and clover), that she defines vanguardist and creationist, overcoming in this way the stylistical limitations of her first works. Even if poem's theme is not strictly personal, in most of them Alfonsina refers to water -sea, lake, ponds- as she was obsessed by water, and at the same time she refers to death. We can read this obsession as announcement of her decision.

KEYWORDS
Storni, suicidio, mar, vanguardias, legado.
Stroni, suicide, sea, avant-garde, inheritance.

> *Deus non sibi potest mortem consciscere, si velit, quod homini dedit optimum in tantis vitae poenis*

Según los filósofos clásicos el hombre tiene que saber enfrentar a la muerte utilizando lo que le caracteriza eminentemente, el Logos, o sea la palabra y la razón. Tiene que reivindicar el derecho, que es también la libertad, a elegir su propia muerte, ya que la muerte no es el peor de todos los males sino la liberación definitiva de todo mal, o sea la paz eterna.

Eutanasia es noción griega; de hecho los griegos antiguos nunca le tuvieron miedo a la muerte. La más antigua de las caracterizaciones del ser humano en los textos de los poetas y de los filósofos griegos es él de mortal: él que, consciente de su destino

hacia la muerte, la espera, puesto que la muerte misma lo está esperando a él. La vida no es más que preparación a la muerte, a ese encuentro; la muerte, por ser definitiva e irrepetible, sólo puede otorgarle unidad y sentido, y por eso verdad, a la vida misma. Así un ser humano puede ser juzgado solamente por la forma en la que enfrenta a la muerte, por cómo se prepara al encuentro con la muerte.

Morirse bien es la primera tarea a la que hay que educar un ser humano ya que la certidumbre de la muerte es una de las verdades incontrovertibles, es tema de sabiduría más que de ciencia; morirse bien se vuelve así un deber para los que han dedicado sus vidas al conocimiento: tienen que estar listos para dejar el mundo cuando las circunstancias lo sugieran y lo impongan y, de todas formas, cundo la razón lo aconseje. (Angelino: 2007, 11-13)

Así como Seneca[1] se enfrentó a la muerte con tranquilidad y valor, también la poetisa argentina Alfonsina Storni[2] quiso terminar su vida cuando la razón se lo estaba aconsejando; y como Seneca en su última obra, la *Carta a Lucilio*, atestigua de cómo el sabio tenga que prepararse a la muerte, introduciéndonos a su propia muerte, de la

---

[1] Lucio Anneo Seneca (Córdoba, 4 - Roma 65) Filósofo hispanorromano. Perteneció a una familia acomodada de la provincia Bética del Imperio Romano. Muy pronto marchó a Roma con su familia y allí acabó su formación de retórico, jurista y filósofo. Se dedicó a la abogacía, destacando por sus extraordinarias dotes de orador. Hizo viajes por diversas partes del mundo y fue nombrado pretor por el emperador Claudio. Sufrió destierro en Córcega durante ocho años por motivos aún no suficientemente aclarados y fue nombrado preceptor de Nerón. Acusado ante el emperador por envidiosos de su elevado puesto y su fabulosa fortuna, Séneca abandonó la corte, pero acusado de nuevo de haber participado en una conjuración contra el emperador, fue condenado a muerte. Se suicidó cortándose las venas, y bebiendo la cicuta estoicamente de acuerdo con su doctrina. Fue el más importante representante de la stoa o filosofía estoica en su último período, siendo sus preocupaciones fundamentalmente éticas.

[2] Alfonsina Storni, Sala Capriasca (Suiza) 1892 - Mar del Plata (Argentina) 1938. Escritora argentina, nació el 29 de mayo de 1892 en Sala Capriasca (cantón suizo del Ticino). A los cuatro años se trasladó con sus padres a Argentina. El primer lugar donde residió fue la ciudad de San Juan, posteriormente vivió en Santa Fe, Rosario, Buenos Aires y Mar del Plata. Cuando tenía catorce años, murió su padre. Trabajó en una fábrica para ayudar en casa. Siendo una adolescente ingresó en una compañía de teatro y recorrió diversas provincias actuando en algunas obras. Al regresar reanudó sus estudios. Trabajó como maestra de escuela y también dio clases de arte dramático. Al poco tiempo del nacimiento de su hijo Alejandro, trabaja en el comercio, hasta que el Consejo Nacional de Educación le otorgó un nombramiento. Desde entonces se dividió entre la enseñanza y las cátedras de declamación en el Teatro Infantil Municipal Labardén y en el Conservatorio Nacional, donde se desempeñó hasta sus últimos días.

Fue colaboradora en "Caras Y Caretas" de Buenos Aires y fue premiado uno de sus cuentos. Realizó alguna incursión en el teatro, aunque es famosa por sus libros de poemas. Inicia su carrera literaria en 1916 cuando se edita La inquietud del rosal, donde reúne sentimientos con un nuevo romanticismo. Publicó El dulce daño (1918), Irremediablemente (1919) y Languidez (1920). Viaja por Europa, en 1930 y 1934, lo que produjo un cambio de estilo poético, como aparece en sus libros más logrados: Mundo de siete pozos (1934) y Mascarilla y trébol (1938). En 1935 se le diagnostica un tumor del que fue operada, aunque el cáncer continuó y pasó por períodos depresivos tras el suicidio de amigos como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones o Egle Quiroga. En octubre de 1938 viaja a Mar del Plata. Le envió dos cartas a su hijo y un Poema de despedida al diario "La Nación". Acabó con su vida suicidándose en la playa de la Perla en el mar de Plata el 25 de octubre de 1938.

misma manera Alfonsina, en su última recolección de poemas, *Mascarilla y Trébol*, nos anuncia su muerte inminente.

Si la razón contingente de su eutanasia fue la recrudescencia de una enfermedad que la llevaría igualmente a la muerte, sin duda su decisión nació de un deseo de libertad que durante toda su vida había practicado. El suicidio es el gesto extremo de libertad, el poder disponer de la vida de uno mismo nos hace dueños de nuestros destinos y, como escribe Plinio, nos pone en un lugar de superioridad con respecto al mismo Dios, ya que "Dios no puede, aunque quiera, suicidarse, el regalo más grande que dio a los humanos, entre tantas penurias de la vida" (Plinio: Nat. Hist. II, 5, qui 69)

Pues bien: el suicidio entonces fue solamente el último gesto de libertad de una mujer que decidió vivir en los márgenes de la sociedad, siempre fuera del rebaño, con una conducta en contra de las convenciones sociales: fue una mujer trabajadora, tuvo un hijo sin estar casada, llevó una vida libre y moderna en una sociedad todavía muy patriarcal en donde las demás poetisas eran "muchachas que florecen en las quintas", según la definición de Borges[3]. Este anhelo de independencia resulta patente en su obra periodística, en sus artículos de costumbre que estigmatizan los rasgos paternalistas de la sociedad en la que vivó.

En su obra en prosa, como también en sus acciones, Storni sostenía posiciones feministas y simpatizaba por el socialismo aunque nunca quiso dejarse encerrar en definiciones: temía el influjo restrictivo de las ideologías y prefería mantener distinta la cuestión de la libertad de pensamiento como derecho fundamental para el crecimiento del ser humano. (Canfield: 2010, 197)

En cambio, sus textos poéticos "clausuran el horizonte textual en la intimidad mistificada de la escena amorosa" (Muschietti: 2001, 11). Son textos íntimos, de tema amoroso y marcado estilo modernista. Solamente en su obra más adulta se introducen cambios estilísticos que la llevarían a la ironía y la parodia del estereotipo.

La obra *Mascarilla y Trébol* (1938) es la cumbre más alta de la producción poética de Alfonsina y es su mejor ejemplo de estilo vanguardista, estrenado ya en 1925 con los poemas de *Ocre*. *Mascarilla y trébol* es una recolección de 52 antisonetos[4],

---

[3] En la reseña de *Telarañas*, de la poetisa Nydia Lamarque, en donde Borges toma como ejemplo negativo a Storni definiendo sus obras como "borrosidades" y "chillonería de comadrita" (Proa, año 2, núm. 14, 1925)

[4] La antipoesía es un genero literario que utiliza elementos del lenguaje común modificándolos al extremo del absurdo como manera de atraer la atención del lector. Es una escritura autocrítica, festiva, burlona acerca del lenguaje, el objeto y el autor, que quiere cuestionar y demoler todos aquellos elementos y valores tradicionalmente sobreentendidos a la poesía. Su discurso suele estar construido por saltos,

"cuyo lenguaje coloquial se incrusta en una nueva forma de barroco, extremando la herencia de Darío y Góngora" (Muschietti: 2001, 29).

La obra es introducida por una "Breve Explicación" de la misma autora que quiere ofrecernos una llave de lectura de los poemas (o antisonetos). En ella Storni inscribe su creación literaria en el estilo Vanguardista: "preveo que va a ser tildado de oscuro" afirma, y a continuación: "...alguna parte de este volumen necesita de la colaboración imaginativa, en cierto modo creadora, del que lo transita" haciendo así referencia al chileno Huidobro, iniciador del Creacionismo en poesía. En el párrafo siguiente hace referencia explícita a las nuevas corrientes literarias de inicio del siglo XX afirmando: "¿Acaso la sensibilidad y cultura medias del público no están pidiendo eso: colaborar con el escritor, el plástico, el músico, etc.? (Los movimientos vanguardistas en arte y política se apoyan en el hecho social de esta colaboración, cada vez más exigida)". Es ella misma, en esa introducción, que define los poemas como *antisonetos*, evidenciando ya desde el principio la forma novedosa de esos sonetos en los que faltan las rimas, los temas varían desde los cotidianos a los filosóficos, el lenguaje coloquial y el tono a menudo irónico.

Sigue la introducción con una explicación de sus cambios estilísticos, debida, según afirma, a cambios psíquicos fundamentales: "En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mi: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradora de mi personalidad verdadera". Clara la referencia a su enfermedad, y a la resolución que la razón aconseja, como decíamos refiriéndonos a los filósofos griegos. Aunque no es cierto que los cambos estilísticos se deban nada más a los cambios psíquicos: los cambios en su estilo se remontan a 1925 cuando, con la publicación de *Ocre* le da un nuevo impulso a su producción y al lado de los temas líricos amorosos e intimistas que habían caracterizado su obra hasta entonces, añade temáticas cuales la literatura, el arte, la ciudad de Buenos Aires y a la modernidad. Esta recolección de poemas es conceptual y gobernada por el desengaño, el libro pone a comparación la tradición literaria con temas existenciales e históricos en la pauta de una sutil y continua variación formal y del frecuente cambio de registro, desde el tono lírico al razonamiento grave, al brío humorístico hasta acentos expresionistas. (Canfield: 2010, 199).

---

exabruptos y reflexiones imprevistas. El antipoema se caracteriza principalmente por la ruptura entre la forma exterior y la interior. El tema, habitualmente contemporáneo y de interés colectivo, es tratado con desenfado, humor o ironía, mediante un lenguaje popular, lo que impide al lector la identificación emotiva con la situación expuesta, priorizando la reflexión sobre los aspectos tratados.

Así que la novedad estilística representada por *Mascarilla y Trébol* llega después de una larga evolución cultural y formal de la autora.

Los temas de la obra son muchos y variados y van desde el Río de la Plata y más en general la geografía de Argentina y de América, pasando por la mitología: Prometeo; los filósofos griegos: Sócrates y Platón; las temáticas femeninas cuales la maternidad y su deseo frustrado, la esterilidad; los animales; la modernidad, relacionada con técnica y televisión, para terminar con la muerte.

No obstante esta variedad de temas, que abarcan todas las facetas de la vida y de la cultura, hay un tema que recorre toda la obra y se insinúa entre los demás argumentos al mismo tiempo que se asocia con el tema del agua -aguas corrientes, aguas estancadas, mar, lagunas, pantanos o ríos- este tema que embebe todos los poemas es la muerte.

La influencia de otros poetas es patente en muchas partes del libro; sobre todo a nivel estilístico destaca una predilección por el neogongorismo, acuñado por la generación española del '27 y especialmente por Federico García Lorca, que Storni tuvo la ocasión de conocer a principios de los años Treinta. La influencia de Lorca se nota también en el uso de los colores para enriquecer las metáforas visivas, recurso fundamental en esta obra: como para Lorca los colores representaban sentimientos y estados de ánimo y tenían una relación fija, también en la obra de Alfonsina la elección de colores prevalentemente amarillos y verdosos se relaciona estrictamente con la muerte, por ser el color de las cosas marchitas y de la putrefacción.

En cambio, por lo que se refiere a los temas tratados, aparece una fuerte influencia del poeta de lengua inglés T.S.Eliot[5], cuya obra *The Waste Land* representa una de las cumbres más altas de la poesía en lengua inglesa del siglo XX e introduce un cambio radical en el lenguaje poético a nivel mundial. Esta obra sin duda ha marcado la creación de Alfonsina, sobre todo por sus temáticas y la elección de imágenes casi oníricas, alucinadas, en donde los valores tradicionales se vuelcan, y los símbolos adquieren nuevos significados, gracias a la resemantización del lenguaje llevado a cabo por el poeta: por ejemplo las flores, que ya no representan la vida sino se asocian a la muerte: "April is the cruelest month, breeding/Lilacs out of the dead land". En los poemas "Sirena de Buque en Puerto" y "Sugestión del Canto de un Pájaro" podemos ver como Alfonsina utiliza el mismo recurso, acercando imágenes de destrucción y de muerte a flores cuales lirios y violetas.

---

[5] Thomas Stearns Eliot (St. Louis, Missouri, 1888 - Londres, 1965) Fue un poeta, dramaturgo y crítico literario anglo-estadounidense.

Pero lo que aquí nos interesa destacar sobretodo es la influencia evidente del libro IV: *Death by Water* "muerte por agua", cuyo tópico es el agua como símbolo de pureza. Un marinero muerto cuenta la historia de una salida al mar terminada en tragedia, historia que tiene relación también con el personaje mitológico de Ulises. Alfonsina retoma ese tópico y de allí empieza a desarrollar su cuento personal y original del que a menudo brotan ecos de historias pasadas.

Ejemplos de esta estricta correlación entre muerte y agua se pueden destacar casi en cada uno de los antisonetos de la recolección: en el primer soneto "A Eros", en el último verso leemos "te arrojé a la boca de las olas"; en "Rio de La Plata en Arena Pálido", en la primera estrofa escribe "en agua te consumes/y alzas el cuerpo muerto hacia el espacio"; en "Rio de la Plata en Lluvia", en la segunda estrofa aparece el verso "la muerta ciudad bajo las ondas". Y esto sólo en los primeros poemas, aunque casi en cada uno de ellos se repitan las mismas imágenes desoladas de muerte por agua, cada vez diferentes y sin embargo repitiéndose siempre iguales casi como un *mantra*.

Podríamos decir que esta del agua asociada a la muerte es para Alfonsina, en sus últimos meses de vida, casi una obsesión. Todo su trabajo llevado a cabo a lo largo de 1938 es, en mi opinión, un testamento y una despedida: el año se abre con una conferencia en Montevideo, a la que el Ministerio de Instrucción de Uruguay la invita, junto con Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, como reconocimiento de su trabajo intelectual. Para la ocasión escribe una ponencia cuyo título será "Entre un par de maletas a medio abrir y la manecilla del reloj" que ahora es posible volver a leer como una adiós, en el que recorre su propia obra, defiende su última producción atípica, barroca, y funda una enunciación colectiva ("La mujer escritora de América"), en la que las otras pudieran reconocerse. Es al mismo tiempo un importante reconocimiento al pensamiento femenino y un legado para la posteridad.

Pero el verdadero anuncio de su decisión cabe todo en los poemas de *Mascarilla y Trébol*, que ella escribe durante pocos meses: "me han brotado vitalmente en contenido y forma, casi en estado de trance (el empuje inicial de la idea creó de por sí la manera suelta), ya que escribí la mayoría en pocos minutos, a lápiz en un lugar público, un vehículo en movimiento, o en mi lecho despertando a deshora". En estos poemas escritos de forma impulsiva, con urgencia, cabe la verdadera despedida de Alfonsina; un soneto tras otro hace imaginar al lector paisajes marinos, geografías conocidas como las del Río de la Plata, imágenes de disgregación y abandono, hasta llegar exactamente a la mitad de la obra, en donde pone el poema "Ultrateléfono" en el que se dirige

directamente a las personas queridas ya fallecidas: su padre y el escritor uruguayo Horacio Quiroga, con el que había tenido una intensa amistad y que se había suicidado el año anterior por causa de un cáncer; en la tercera estrofa afirma "iré a veros muy pronto". Con este verso definitivo, escrito en discurso directo como ya sintiéndose más cerca de los muertos queridos que de los vivos aún, pone un eje alrededor del que gira toda la obra; de allí en adelante el tono del libro cambia y cambian los temas abarcados. Alfonsina empieza a centrar su atención en cosas pequeñas y triviales, que hasta entonces no habían encontrado lugar en sus versos: la televisión, una oreja, un lápiz, una gallina, un diente, una lágrima. Son todos títulos de antisonetos que ella compone con esmero de recursos estilísticos, alcanzando así la cumbre de su producción, en un estilo barroco de fuertes acentos gongorinos, estridente con respecto a los temas abordados.

El último poema es dedicado a la poesía (*A Madona Poesía*), y parece como una tardía declaración de amor "ya que vivir cortada de tu sombra/posible no me fue" dice Alfonsina y parece casi pedirle disculpas a la poesía por su debilidad y su imperfección.

La premeditación del suicidio quedó patente al enviar, la semana antecedente el gesto extremo, al diario "La Nación" el poema "Voy a dormir", un soneto en el que ya no aparece el agua, sino las "sábanas terrosas". Su destino por fin se ha cumplido, después de una larga preparación Alfonsina ha tomado y puesto en práctica su decisión; como los sabios clásicos -Seneca y Sócrates- y como los sabios modernos: sus amigos Quiroga y Lugones, Alfonsina elige el momento y la manera más apropiados para dejar la vida, mostrando al mundo su valor, porque ya dijimos como el sabio se juzga por su manera de dejar la vida más que de vivirla.

El repetirse, a lo largo de todo su último libro de esta obsesión por el agua no puede ser considerado de casual: es un mensaje que quiere ser interpretado. No sabemos si su predilección por el agua la haya convencida de que lo mejor iba a ser una muerte por agua, o si tal vez su decisión previa de suicidarse arrojándose al mar haya sido causa de las imágenes líquidas y mortíferas que encontramos a cada rato en su obra. Supuestamente las dos fueron a la vez causa y efecto, corroborándose una hipótesis con la otra y viceversa.

Sin duda el libro *Mascarilla y Trébol* se ha quedado como legado intelectual imprescindible para entender toda la poesía hispanoamericana posterior. No me parece arriesgado decir que tanta eco de este libro aparece en las obras de Nicanor Parra o de Pablo Neruda, para citar solamente los mayores: en Parra, porque en su obra cumbre -*Poemas y Antipoemas*- ha sabido utilizar la forma de la antipoesía -préstamo Storniano-

forjándola y enriqueciéndola hasta llevarla al máximo esmero; por lo que se refiere a Neruda, no podemos evitar de pensar en los antisonetos de Alfonsina cuando nos acercamos a las *Odas Elementales* del chileno: el referirse a cosas pequeñas e insignificantes y alzarlas hasta el honor de la lírica no es nada nuevo y se inscribe en el proceso empezado por Alfonsina en la segunda parte de esta obra, cuando dedica sus versos a un diente, una oreja, una gallina.

A la luz de estas consideraciones *Mascarilla y Trébol* adquiere una importancia definitiva en la producción de Alfonsina Storni: es a la vez una declaración de intentos, un testamento, un legado. El ser humano por antonomasia es mortal; como ya escribía Ugo Foscolo más de un siglo antes en su obra *I Sepolcri*, solo la poesía le otorga la inmortalidad al hombre. Alfonsina quiso entregarse a la muerte dejando una huella inmortal de su vida y de su trabajo, y nos regaló sus poemas.

BIBLIOGRAFÍA


Angelino, Carlo ed., *In difesa dell'eutanasia*, Genova, Il Melangolo, 2007;

Canfield, Martha, "Postfazione - Alfonsina: cuore di donna, fierezza di lupa", en Storni A. *Senza Rimedio*, Lo Russo R. e Valori L. ed., Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 187-191;

Eliot, T.S., *La terra desolata*, Serpieri A. ed., Milano, Rizzoli, 1982;

Rojas M., Ovares F., Mora S., *Las poetas del buen amor*, Caracas, Monte Avila Editores, 1991;

Storni, Alfonsina, *Poesía, ensayo, periodismo, teatro*, Delfina Muschietti ed., Buenos Aires, Losada, 1999;

Storni, Alfonsina, *Poesías Completas*, Buenos Aires, SELA, 1996.

# MEMORIAS DE UNA PRESA POLÍTICA EN MARRUECOS: *ḤADĪṮ AL-'ATĀMA* [1], DE FATNA EL-BUIH

*Rocío Velasco de Castro*

*Universidad de Extremadura*

ABSTRACTS

El testimonio vital de la marroquí Fatna el-Buih, inédito en castellano, supone una importante contribución al género autobiográfico desde una triple dimensión: la de una líder estudiantil cercana a los movimientos marxistas; la de una de las pocas mujeres militantes políticas de su época; y la de una superviviente de las prisiones marroquíes que ha encontrado en la escritura una herramienta para canalizar y dar a conocer su sufrimiento, silenciado durante años. Si desde el punto de vista literario promovió, junto a otros compañeros y detenidos de muy distinta ideología, el desarrollo de la llamada literatura carcelaria en Marruecos, desde el punto de vista histórico y social ilustra un triste capítulo de la historia reciente de Marruecos. Una historia llena de sombras que, a pesar de la actuación de la Instancia Equidad y Reconciliación (IER), continúa necesitando un análisis más profundo.

The life testimony of the Moroccan Fatna el Buih, unpublished in Spanish, make an important contribution to the autobiographical genre from a triple dimension: a student leader close to the Marxist movements; of one of the few political militant women of his time; and a survivor of the Moroccan prisons which has found a tool in writing to channel and to publicize their suffering, silenced for years. If from the literary point of view promoted, along with other colleagues and detainees of very different ideology, the development of the so-called prison literature in Morocco, from the historical and social point of view illustrates a sad chapter in the recent history of Morocco. A story full of shadows which, despite the performance of the equity and Reconciliation Commission (IER), requires a more in-depth analysis.

KEYWORDS

Marruecos, Años de Plomo, Feminismo, Fatna el-Buih, Autobiografía

Morocco, Years of Lead, Fatna el-Bouih, Feminism, Autobiography

## 1. EL ORIGEN: DE LOS "AÑOS DE PLOMO" A LA "RECONCILIACIÓN NACIONAL"

La existencia de presos políticos en Marruecos durante el reinado de Hassan II era una realidad conocida por un amplio sector de la población. Desde la sublevación del Rif de 1958-1959, pasando por el estado de excepción decretado en 1965 tras la brutal represión de manifestantes en Casablanca, a los atentados acaecidos

[1] Dado que el texto está dirigido a un lector no especialista en lengua árabe, se ha optado por adecuar los términos y nombres propios a la fonética castellana. El sistema de transcripción de la escuela de arabistas españoles, que es el de la revista *al-Qanṭara,* sólo se ha empleado para las referencias bibliográficas, como es el caso de la obra citada en el título.

en 1971 y 1972, la historia del Marruecos independiente no cerró, hasta bien entrada la década de los noventa, uno de los capítulos más oscuros de su historia durante el cual miles de ciudadanos de muy diverso origen, ideología y condición, fueron encarcelados, interrogados y torturados durante años en centros clandestinos.

Aunque no existe una periodización consensuada en torno a los llamados "años de plomo", tiende a considerarse como marco estandarizado las décadas de los sesenta y ochenta (Kilani, 2008) como inicio y finalización de lo que algunos autores no han dudado en calificar de crímenes de estado (Berrada, 2001: 33). Hay quien sitúa su inicio en la brutal intervención en el Rif (Daoud, 2007) mientras otros parten de la represión de Casablanca (Kamal y Slyomovics en el-Bouih, 2008). De lo que no cabe duda es que a comienzos de los años setenta, las actuaciones se intensificaron, como demuestra el testimonio de Fatna el-Bouih.

El silencio oficial ante la existencia de estas prisiones, al reiterado empleo de torturas entre sus paredes y a la situación en la que se encontraban sus presos, no fue absoluto. Las medidas filtraciones que se realizaban desde el propio Estado ejercían una presión importante sobre el resto de la ciudadanía, a la que se coaccionaba para que se mantuvieran sometidos a un auténtico estado policial: clandestinidad, persecuciones, arrestos masivos, secuestros, interrogatorios, desapariciones, la arbitraria represión policial y, en el mejor de los casos, la sordidez de una prisión (Fernández Parrilla en Menebhi, 2001: 7).

Cualquiera que pudiera resultar sospechoso de cuestionar los principios sobre los que se sustentaba el Majzen, el aparato estatal, o la misma Monarquía (especialmente saharauis y militantes de izquierda), era encarcelado *sine die*. El miedo a seguir los pasos de los "enterrados en vida" desembocó en la auto-imposición de la mordaza del silencio. Esta situación derivó en un terror institucionalizado, en el que el ejercicio de una brutal represión continuaría aún después de restablecerse la "normalidad" en la vida política y gubernamental.

La década de los noventa conllevó importantes cambios. Consolidado en el poder tras haber eliminado cualquier atisbo de oposición, Hassan II tuvo que hacer frente, dentro y fuera del país, a las presiones impulsadas desde las organizaciones de derechos humanos y movimientos feministas para que se cumplieran los tratados y acuerdos internacionales rubricados por Marruecos desde su inclusión en el primer texto constitucional de 1962.

El riesgo de ser sometido al ostracismo político o sancionado económicamente desde el exterior promovió un reformismo iniciado siempre "desde arriba", es decir, desde el monarca, asegurándose así el control sobre su alcance efectivo además de granjearle una mayor legitimidad como adalid de la modernización. Con esta finalidad, se adoptaron entre otras medidas, la creación, en 1990, del Consejo Consultivo de los Derechos Humanos (CCDH) con unas limitaciones impuestas (Berrada, 2001: 37 y Feliú, 2004: 87-96); la reforma constitucional de 1992 (Benabdallah, 2001: 9-14); la llegada al poder de los socialistas de Abderrahmán Yussufi como exponente de los logros y fracasos de la supuesta "alternancia" política (López García, 1998: 4-10 y 2004: 47-49); la desacralización de la *Mudawwana* tras unos mínimos cambios introducidos en 1993 (Gómez Camarero, 1996: 49-73 y Ruiz de Almodóvar, 2006: 19-33), etc.

Entre la adopción todos estos gestos conciliatorios en clave interna, y propagandísticos de una imagen más amable en el exterior, se encontraba el de la amnistía a presos políticos. En virtud de la primera de ellas, decretada por el monarca en 1991, fueron liberados 270, algunos de los cuales llevaban veinte años desaparecidos. Como recogía el informe de Amnistía Internacional de 1993 dedicado a los desaparecidos en Marruecos, todos ellos sufrían serias secuelas físicas e importantes daños psicológicos que se agravaron posteriormente al verse estigmatizados socialmente y vigilados sus movimientos durante meses, e incluso años.

En esta situación permanecieron oficialmente hasta que tras la muerte de Hassan II, el 23 de julio de 1999, la necesidad de Muhammad VI de conjugar el distanciamiento de estas prácticas anti-democráticas con la vigencia y continuidad de los pilares que sustentaban el modelo de Estado heredado de su padre, llevó a acometer nuevas medidas siguiendo la estela de su antecesor. En consecuencia, promovió una serie de actuaciones dirigidas, por un lado a la ciudadanía con la que pretendía conciliarse y por otra, al refuerzo de la imagen modernizadora en el escenario internacional. En cualquier caso, se trataba de medidas coyunturales destinadas a facilitar un cambio dentro de la continuidad, lema con el que podría definirse la política ejercida por el monarca hasta este momento.

En este contexto, y siempre bajo el liderazgo del soberano, Muhammad VI anunciaba la creación, en su discurso de 7 de enero de 2004, de la Instancia Equidad y Reconciliación (IER) con el objetivo de reparar a las víctimas de violaciones de derechos humanos cometidas entre 1956 y 1999, es decir desde la independencia hasta

su llegada al Trono. El soberano se desvinculaba así de cualquier consecuencia colegida de esos años y marcaba una medida diferencia con respecto al gobierno de su padre.

Las atribuciones y cometidos de la IER bajo la tutela del CCDH no fueron publicados hasta tres meses después (BOE n. 5203 de 12 de abril de 2004). No obstante, los trabajos de la Comisión, formada por diecisiete miembros, muchos de los cuales habían sido víctimas de estos abusos, apenas pudieron desarrollarse con la profundidad que hubiera sido deseable debido, entre otros motivos, al escaso margen de tiempo y maniobra del que disponían para hacer frente a la gran cantidad de casos presentados. Sólo pudieron atenderse 18.457 de las aproximadamente 22.000 solicitudes recibidas. Entre ellas, la de Fatna el-Bouih (Slyomovics, 2005: 73-95).

El marco de actuación de sendos organismos nacía ya con una serie de limitaciones impuestas: había que realizar una selección de todos los casos recibidos, no se formularían acusaciones contra los autores de los hechos, ya fueran cómplices o autores directos o indirectos, y tampoco se les exigiría responsabilidades penales por los abusos cometidos. Se trataba, por tanto, de un lavado de imagen del propio Estado y de sus instituciones, con el fin de cerrar este sombrío capítulo y proyectar una imagen más amable y democrática del gobierno de Muhammad VI.

La respuesta negativa de algunos colectivos a los términos impuestos supuso un importante paso, tanto a nivel individual como colectivo, que vino a constatar el afán de superación y de lucha de la sociedad marroquí por la implantación de un régimen plenamente democrático. Entre estas respuestas, cabría mencionarse la de algunos ex detenidos, quienes no dudaron en denunciar las carencias del proceso, su mediatización y la esterilidad de muchas de sus actuaciones debido a la escasa capacidad de actuación efectiva de la IER y del CCDH. Así, por ejemplo, el conocido periodista Khaled Jamaï, en las páginas de *Le Journal Hebdomadaire*, hablaba de lo incompleto de la iniciativa e instaba a realizar un auténtico enjuiciamiento de los responsables (Sánchez Sandoval, 2004: 307).

A pesar de todas las trabas y limitaciones recogidas en el magnífico documental de Leila Kilani (Kilani, 2008)[2], convendría valorar en su medida la enorme carga simbólica que entrañó el proceso, ya que permitió algo impensable hasta entonces: la

---

[2] El documental "Nuestros lugares prohibidos", fue patrocinado por Amnistía Internacional y por la Liga de los Derechos del Hombre. Estrenado en 2008, contó con numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos el premio especial del cincuentenario del Festival Nacional de Cine de Tánger (2008), el premio al mejor documental del FESPACO (2009), el premio Micheline Vaillancourt del Festival PanAfrica Internacional (2009) y el premio al mejor documental en el Festival de Milán (2009).

visibilidad de las víctimas, su dignificación y reintegración en una sociedad que hasta entonces las había estigmatizado; el reconocimiento público del daño causado; las reparaciones materiales, sanitarias y administrativas; la posibilidad de expresar sus testimonios y denuncias en sesiones públicas presididas por los miembros de la IER y retransmitidas en diciembre de 2004 por la Radio Televisión Marroquí de forma íntegra y en horario de máxima audiencia, así como su publicación en los principales periódicos del país y su difusión en la Red a través de la página oficial de la IER, etc.

La investigación se dio por concluida oficialmente el 6 de enero de 2006 a través de un nuevo discurso real. A partir de ese momento, la CCDH elaboraría un informe de resultados y recomendaciones (algunas de las cuales fueron incluidas en la reforma constitucional de noviembre de 2011) que finalizó, también a instancias del soberano, el 14 de enero de 2010.

A tenor de lo expuesto, cabría colegirse que este proceso de denuncia pública de la represión política con el que se propiciaba la recuperación de la memoria histórica en Marruecos, no podría haberse producido sin tener en cuenta sin la continuidad de las tímidas medidas aperturistas que tuvieron lugar durante los últimos años del reinado de Hassan II. Del mismo modo, tampoco podría atribuirse a la IER ni al CCDH el nacimiento de la literatura carcelaria en el país magrebí. Sus primeras muestras ya habían aparecido en Francia en la década de los ochenta.

## 2. LITERATURA CARCELARIA EN MARRUECOS

El reinado de Hassan II (1961-1999) estuvo plagado de dificultades y de numerosas sombras, algunas de ellas identificadas con determinados dosieres secretos. Entre estos últimos, el de los abusos cometidos contra la población civil durante veinte años fue uno de los primeros en ver la luz, como se ha comentado en las páginas anteriores.

Frente al silencio y los tabúes impuestos durante tres décadas, hubo voces que trataban de derribarlos a través del "patio de honor" en que convirtieron sus testimonios escritos (Sánchez Sandoval, 2004: 207), hasta el punto de que constituyeron un género propio: el de la "literatura carcelaria", a medio camino entre las memorias y la autobiografía. Estos testimonios de prisión han desempeñado un papel importante en el proceso de normalización y reconciliación con el pasado, tanto colectivo como personal. La terapia de la pluma en su doble dimensión: redentora y divulgativa, ha promovido que la mayoría de estas víctimas elijan la palabra como plataforma pública y principal

medio de catarsis. Sin dejar a un lado que, en algunos casos, se trata de destacados intelectuales para los que escribir supone un testimonio de vida (Chaoui, 2005).

Todas estas características convergen en la descripción de la lucha por la libertad del individuo bajo la opresión de sistemas políticos dictatoriales que podríamos hacer extensiva, dentro del mundo árabe, al Egipto de Sadat, como refleja Nawal Saadawi, o al integrismo saudí denunciado por Abderrahmán Munif (Velasco de Castro, 2010: 685).

En el caso marroquí, la amplia presencia de emigrantes en Francia, entre ellos muchos exiliados ex prisioneros políticos, conllevó de forma paralela a las movilizaciones y protestas sociales contra el autoritarismo del régimen, la aparición de numerosas publicaciones sobre los asuntos más polémicos acaecidos durante "los años de plomo". Entre ellos, el caso Ben Barka y los golpes de Estado de 1971 y 1972. En esta misma línea se inserta el género de la literatura carcelaria en Marruecos, cuyo primer exponente fue, en 1982, Abdelatif Laâbi.

Posteriormente, y a medida que la situación política y social de Marruecos evolucionó dentro de los parámetros apuntados en líneas anteriores, estos testimonios fueron apareciendo en Marruecos ya en el reinado de Muhammad V. En este sentido, conviene recordar que uno de los objetivos de la IER era el de la visibilización y dignificación de las víctimas. Por lo que, entre las actuaciones que se promovieron, estuvo la de difundir las experiencias personales de los represaliados y analizar las consecuencias psicológicas, sociológicas y políticas de las detenciones[3]. De forma, que el proceso emprendido por la IER incentivó el interés por este género, algunos de cuyos títulos se convirtieron en un éxito editorial y alcanzaron una gran repercusión dentro y fuera del país.

Por otra parte, y si se analiza en clave interna, supondría todo un logro, tanto desde el punto de vista social como económico, teniendo en cuenta que el índice alfabetización y de actividad editorial en Marruecos continúa siendo muy inferior a los registrados hasta el momento en otros países árabes como Egipto, Siria o Líbano.

---

[3] Véase como ejemplo el coloquio Colloque "Ecrits de la détention politique", celebrado en Rabat el 20 de mayo de 2004 bajo el auspicio de la IER y en el que se dieron cita algunos de los escritores mencionados en estas páginas. El coloquio contó además con una exposición de más de medio centenar de títulos, entre ellos, el que se analiza en este artículo.

Entre el grupo de ex presidiarios que han publicado sus memorias carcelarias[4], encontramos a destacados escritores e intelectuales que además son militantes de izquierdas más o menos comprometidos, tales como Abdelatif Laâbi (1982, 1982a y 1983), de cuyo cautiverio tenemos también la perspectiva femenina a través del testimonio de su mujer, Jocelyne Laâbi (2004), Abdelqader Chaoui (1986 y 1999) y Driss Bouissef Rekab (1989 y 2005). También contamos con periodistas como el ya citado Khaled Jamaï (2003); miembros del movimiento de extrema izquierda "Ilal Amam" (Hacia Delante) como Jaouad Mdideh (2000), compañero de Abraham Serfaty en Derb Mulay Cherif; o militares de bajo rango, como Ahmed Marzouqi (2000), cuyo cautiverio en Tazmamart generó un gran interés en Marruecos.

También forman parte de este grupo personajes cercanos al entorno real caídos en desgracia. El ejemplo más representativo es el de la familia del principal artífice del golpe de Estado de 1972, el general Muhammad Oufkir, cuya familia permaneció en prisión veinte años. Esta experiencia ha sido objeto de una prolija producción a cargo de la esposa del general, Fátima, y de tres de los cinco hijos: Malika (1999), Fátima (2000), Rauf (2003), y Sukaina (2008). Toda una "saga familiar" repleta de algunas imprecisiones, no pocas contradicciones y de afirmaciones cuanto menos cuestionables, sobre todo en lo que concierte a la mitificación del general. Compárense estas obras, y sobre todo las trayectorias de sus autores, con la de los hermanos Ali y Midhat Boureqat, importantes hombres de negocios cercanos al entorno real que no tuvieron relación alguna con los asuntos políticos, y que sin embargo fueron conducidos a Tazmamart como relatan en sendos testimonios (1993 y 2001).

Por lo que respecta a la autoría femenina, y dejando a un lado las tres mujeres del clan Oufkir por las razones antes apuntadas, cabrían destacarse tres testimonios: el de Jadija y Saída Menebhi (2001), esta última fallecida en prisión cuando secundaba una huelga de hambre para reivindicar mejoras en las condiciones de los presos; y el de Fatna el-Buih (2001).

De las primeras, contamos con los poemas de Saída (Slyomovics, 2010: 273-288) y las cartas que nos han llegado gracias a su publicación junto al testimonio de su hermana, Jadija. A pesar de contar con su traducción desde 2004, no han concitado el

[4] En la medida de lo posible, las referencias bibliográficas de los títulos mencionados que se incluyen en el listado final se corresponden con las primeras ediciones. En el caso de que hayan sido traducidas al castellano, se ofrece también la información para el lector interesado.

interés de los investigadores espñoles, salvo alguna meritoria excepción (Torres Calzada, 2007: 693-707).

En cuanto a la trayectoria de Fatna el-Buih, sólo ha despertado una limitada atención en medios anglosajones (Slyomovics, 2001, 2005, 2005a, 2010 y 2012) y tan sólo una investigación sobre la última de sus obras (Romero Funes, 2009), por lo que estas líneas suponen el primer acercamiento a *Ḥadīṯ al-ʻatāma* en lengua castellana.

3. SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE LA AUTORA: FATNA EL-BUIH, UNA REBELDE CON CAUSA

La historia de Fatna el-Bouih (Settat, 1955), es la historia de una continua lucha por la libertad y la democracia, pero sobre todo, por la igualdad de género. Su trayectoria vital discurre paralela a la del Marruecos independiente (1956), por lo que su testimonio es también el de uno de los capítulos más importantes del país magrebí. Ambos destinos se entrecruzan en unos años especialmente convulsos para el régimen de Hassan II y también para una adolescente que comienza a tomar conciencia de la realidad política y social del momento. Asimismo, sus detenciones (entre 1974 y 1977), y definitivo ingreso y permanencia en prisión (1977-1982) coincide con la intensificación de la represión en todo el país.

Como tantos otros jóvenes de su generación, Fatna el-Bouih se vio imbuida por la tradicional ruptura generacional que, en este caso, también alcanzaba una importante lectura política. El nacionalismo del Istiqlal y su pulso la Monarquía por hacerse con el control hegemónico del poder, implicaba una lucha intestina entre elites mientras el resto de la población sufría las consecuencias de estos enfrentamientos sin poder tomar parte en un debate político inexistente, ante la imposición de las armas y de métodos dictatoriales.

La convulsa situación nacional, regional e internacional tras la guerra de las Arenas con Argelia (1963), la brutal represión de manifestantes en Casablanca (1965), la primera guerra árabe-israelí (1967), el mayo francés (1968) y a los efectos provocados por la revolución cultural China (desde 1966), conformaron un caldo de cultivo para la configuración de un trasfondo ideológico rupturista con el sistema que se pretendía imponer. Por otra parte, el desarrollo urbano, propio del período post-colonial, coadyuvó a la formación y movilización de estos jóvenes. Convertida en la capital del país en cuanto a desarrollo económico y demográfico, las manifestaciones estudiantiles y obreras que se sucedieron en la gran urbe del país, Casablanca, sita a

escasos 70 kilómetros de su pueblo natal de Benahmed, supusieron un importante revulsivo para sus inicios como líder estudiantil y militante política de izquierdas.

Todos estos acontecimientos constituyeron el marco en el que se desarrolló la "nueva izquierda" marroquí. Esta última vio cómo, en 1970, el partico comunista era reconocido como partido político bajo las siglas del Partido de la Liberación y del Socialismo (PLS). Este reconocimiento implicaba su adaptación al sistema majzeniano, es decir, la aceptación de un sistema del que formaban parte y en el que la institución monarquía ejercía el control hegemónico de todos los asuntos del país.

Esta circunstancia llevó a un grupo de esta nueva izquierda a rechazar al PLS y a mantenerse en la clandestinidad, aunque organizados. En esta coyuntura, y además de otros grupos menores, Abdelqader Chaoui fundaba, con otros antiguos militantes de la Unión Nacional de Fuerzas Populares (UNFP), el "Movimiento 23 de marzo" (nombre que hacía alusión a la fecha de los disturbios de Casablanca de 1965), mientras Abraham Serfaty y Abdelatif Laâbi hacían lo propio con "Ilal Amam". Y al tiempo, estrechaban sus contactos a través de las páginas de la revista *Anfass*. Fundada por Abdelatif Laâbi en 1970, pasó a convertirse hasta su cierre, dos años más tarde, en el foro de la nueva izquierda.

Esta vinculación con la cultura entrañaba también una preocupación por la educación y formación de la juventud, pues sólo el empoderamiento de las clases medias y bajas podía liberarles de la opresión de las elites. Con esta finalidad se creaban dos organizaciones estudiantiles: el Frente de Estudiantes Progresistas, que estaba integrado en la Unión Nacional de Estudiantes Marroquíes (UNEM)[5], y la clandestina Unión Nacional de Estudiantes (considerada por el régimen como subversiva por su relación con los movimientos marxistas). A través de los dos grupos, muchos estudiantes comenzaron a movilizarse en torno a un sistema de valores democráticos que, en el caso de las mujeres, pasaba indefectiblemente por la consecución de la igualdad de género.

Y es precisamente esta última lucha, la de la ruptura con un sistema patriarcal autoritario, la que llevó a Fatna el-Bouih a militar en la clandestina Unión Nacional de Estudiantes desde su llegada al prestigioso liceo femenino Chawqi de Casablanca, en 1971 (Slyomovics, 2001: 42).

---

[5] Creado en 1956, actualmente, el sindicato tiene una amplia presencia en todas las universidades del país. Su programa de actividades puede consultarse en la web: <http://www.unem.net/arabic/index.php>.

Su primera detención tuvo lugar el 24 de enero de 1974 por haber liderado, a sus diecinueve años, una huelga estudiantil en protesta por las carencias del sistema de educación secundaria. El segundo arresto, en 1977, supuso un importante salto cualitativo al ser considerada miembro del “Movimiento 23 de marzo”. Se situaba, por tanto, fuera de la ley como reconocida militante de una organización marxista. El tercer episodio, con el que se inicia su obra, aconteció en mayo de 1977. Junto a otras militantes feministas, entre las que se encontraban Latifa Jbabdi, Widad Buwab, Jadija Bujari y María Zwini (el-Bouih, 2008: 80), fue secuestrada y permaneció oficialmente “desaparecida” seis meses, hasta noviembre de 1977. Durante ese tiempo fue conducida a Derb Mulay Cherif de Casablanca, uno de los centros de tortura secretos creados por el régimen famoso por la brutalidad empleada en sus dependencias.

Transcurridos los seis meses, fue llevada ante el juez de instrucción y del procurador real (figura equivalente al fiscal) de Meknés, tras regresar a la prisión civil de Casablanca, poco después fue trasladada a la prisión civil de Meknés, donde permaneció bajo “arresto preventivo” hasta 1979 junto a las otras cuatro mujeres mencionadas, sin que se conocieran acusaciones ni dispusiera juicio alguno. En estas circunstancias, ayudó a organizar una huelga de hambre en 1979 para que les fuera reconocido el estatus de prisioneras políticas. Pero no fue hasta 1980 cuando fue juzgada y sentenciada por la corte de Rabat a cinco años de prisión por conspiración contra la seguridad del Estado al haber distribuido panfletos y posters subversivos (Slyomovics, 2005a: 133). En consecuencia, cumplió los dos años de condena que le restaban en la prisión civil de Kenitra, donde entre 1980 y 1982 obtuvo su licenciatura en Sociología y comenzó el Máster. Este último lo obtuvo tras salir de la cárcel, en 1990.

Desde 1982 hasta 2005 ejerció como profesora de lengua árabe en el instituto Najd de Casablanca. Pero hasta 1991 no retomó su militancia activa en el movimiento feminista a través de una compañera de prisión también miembro del “Movimiento 23 de marzo”, Latifa Jbabdi.

Esta última fue co-fundadora, en 1983, del periódico *Ṯamanîya Mars* (8 de marzo), dedicado íntegramente a difundir la voz de las mujeres a través de la publicación de sus experiencias de la vida cotidiana (Slyomovics, 2012: 43). Años más tarde, cuando se reencontró con el-Bouih, dirigía la Unión de Acción Femenina, desde la que se impulsó la campaña de Un Millón de Firmas para la reforma de la

*Mudawwana* (Slyomovics, 2012: 44) y en 2004, fue la única mujer que formó parte de la comisión de la IER.

La contribución de Fatna el-Bouih a la recogida de firmas se sumó al apoyo dispensado a la creación de centros de acogida para víctimas de violencia de género y a la supervisión de las secciones femeninas de todas las cárceles de país. También ha colaborado en la creación del servicio de guardería para los hijos de madres detenidas en la prisión de Ukacha, en Casablanca (el-Bouih, 2008: xiii).

Fruto de todo este periplo, en 2001 publicó sus memorias de prisión, que alcanzaron gran notoriedad entre el público y la llevaron a continuar por el camino de la escritura. Además de diversos artículos en francés y en árabe, ha publicado *Le torture au féminin. Enfantement dans la douleur* (2000), y *Aṭlasīyāt: shahādāt min khalf al-sitār* (2006).

4. EL RELATO DE LAS TINIEBLAS[6] (*ḤADĪṮ AL-'ATĀMA,* حديث العتامة)

Las memorias de prisión de Fatna el-Bouih son tan breves en extensión como intensas en emociones. Estructuradas en 22 capítulos, los dos últimos recogen los testimonios de otras dos compañeras de lucha: Widad Buwab y Latifa Jbabdi. La trayectoria de esta última ha sido reseñada en el apartado anterior con la intención de no caer en la tentación de considerar el testimonio de el-Buih como una excepcionalidad.

*Relato de las tinieblas*, *Conversazione dell'oscurità* y *Talk of Darkness*. En todas estas traducciones, fieles al original árabe, se incide en la misma imagen, que se presta a varias interpretaciones de mayor o menor carga simbólica: la palabra que da luz a los sentimientos en contraposición a la oscuridad de un silencio impuesto; la resistencia de una voz que aun con la mordaza de la no existencia, de la "desaparición", es capaz de hacerse oir; la tiniebla de una noche prolongada en la que las mujeres se reúnen para intercambiar confidencias, compartir frustraciones y esperanzas, etc. Sólo la traducción francesa difiere ostensiblemente de esta imagen, pero no en parte de su significado: *Une femme nomée Rachid*.

La alienación como individuo era completa: sin comunicación con el exterior (ni siquiera a través de ventanas), aisladas en celdas y sin posibilidad de mantener siquiera contacto visual con el resto de reclusos más allá de los diez minutos diarios de salida al patio, y siempre bajo vigilancia para mantener la presión y el aislamiento. En esas condiciones, Fatna sonríe con la simple brisa generada por la velocidad del coche que la

[6] Traducción ya apuntada por un gran especialista en literatura marroquí, como es Gonzalo Fernández Parrilla (en Menebhi, 2004: 19), y que suscribo por considerarla la más acertada.

conducía al juicio, tres años después de ser recluida. Las únicas pruebas en su contra eran libros y los pensamientos y anhelos que provocaban. La condenan a cinco años (el-Bouih, 2008: 37):

> Cinco años, un trozo de vida. Los malolientes y putrefactos viejos muros absorberían la sabia de su juventud como se deshoja una flor en todo su esplendor. Cinco años por el crimen de imaginar un mañana mejor, un mundo donde los derechos humanos sean respetados, un mundo en el que las mujeres no tengan un estatus inferior.

Atentar contra el sistema patriarcal era lo mismo que atentar contra muchos de los hombres presentes en el juicio (el-Bouih, 2008: 38):

> "Quieres cambiar el mundo, desposeer a las mujeres de su esencia, eliminar diferencias", dijo uno de los hombres dirigiéndose a ella. "Una mujer pertenece al harén y sólo al harén. Las mujeres se quedan en casa. Su labor consiste en reproducir vida. Todo lo demás es una aberración, una desviación de la naturaleza[7].

El proceso de devastación física discurre paralelo al de la alienación y destrucción identitaria. En el caso de las mujeres, que además de vejadas son desposeídas incluso de su naturaleza femenina: "Rachid n. 45" era el nombre y el número asignado a Fatna el-Bouih durante su cautiverio (Rerhaye, 2004), el único distintivo que la diferenciaba de los demás. De igual forma, Latifa Jbabdi fue anulada atribuyéndole hasta tres nombres (Saíd, Twil o Dukkali), todos ellos masculinos (el-Bouih, 2008: 86). Tenemos, pues, un primer rasgo distintivo respecto al resto de memorias y es el nivel de intensidad en el proceso de aniquilación física y psíquica de estas mujeres. Segregadas de sus compañeros de prisión, son sin embargo sometidas a las mismas torturas que ellos (el-Bouih, 2008: 6):

> Intentaban destruir nuestra identidad y nuestro alma a través del cuerpo, fuéramos hombres o mujeres. Todos viajamos en el "avión" suspendido en el espacio de la muerte con los cables eléctricos que nos adherían bajo las uñas. Llegamos a familiarizarnos con la *falaqa* (…) Consistía en colgarnos boca abajo y azotarnos las plantas de los pies (…) El viaje del avión al que me he referido no es una ascensión, sino una crucifixión al estilo marroquí, en la que un ser humano se convierte en una oveja o en un pollo asado, solo que el fuego lo generan los golpes, infringidos primero en la planta de los pies y después en el resto del cuerpo. Con los pies en el aire y la cabeza boca abajo, la paliza continúa, y con ella las preguntas sobre nuestro comportamiento, nuestros actos, nuestros

[7] Traducción propia.

encuentros, etc. Esto era la *falaqa*, o al menos lo que conocía de ella porque, afortunada o desafortunadamente, perdí el conocimiento tras los primeros golpes y no se qué vino después[8].

La dignidad y el coraje demostrados por Fatna se ven fortalecidos por la lucha de otras mujeres. La muerte de Saída Menebhi, acaecida el 11 de diciembre de 1977 llevó a honrar su memoria, pero también a recordar que la lucha continuaba (el-Bouih, 2008: 18). Una lucha a la que coadyuvó la inesperada visita de otra militante feminista: Fátima Mernissi (el-Bouih, 2008: 41-42) y su consejo de utilizar la imaginación como refugio. Una imaginación que la convertía en una Sherezade atípica: no encontraba su salvación en las veladas nocturnas interminables de *Las Mil y Una noches*, sino su condena a permanecer en esa eterna noche que representaba la oscuridad de la prisión. Aún así, el rechazo a asumir la identidad masculina impuesta, los veinte días que se mantuvieron en huelga de hambre (el-Bouih, 2008: 23-28), y la negativa a obedecer a los carceleros hasta que no se castigara al que había acosado sexualmente a una compañera (el-Bouih, 2008: 88), evidencian la fortaleza de sus convicciones.

Otro de los muchos elementos que despiertan el interés en esta obra de el-Buih es, precisamente, su valor como testimonio personal que se inserta en una coyuntura histórica plenamente identificable. De hecho, los personajes, lugares y acontecimientos mencionados en el texto nos ofrecen una nítida panorámica que nos permite reconstruir, paso a paso, la trayectoria personal de Fatna, pero también la de sus compañeros de prisión, la de los torturadores, la esquizofrenia de una maquinaria jurídica, administrativa y penal puestas al servicio de la impunidad del régimen, etc.

Pero, sobre todo, permite adentrarnos en ese universo femenino formado por el recuerdo de las fallecidas, la breve pero intenso encuentro con la profesora Fátima (el-Bouih, 2008: 73-75); la crueldad de la celadora Laziza (el-Bouih, 2008: 76-78); la situación de madres que daban a luz en prisión (el-Bouih, 2008: 55-59 y 82-83); la fortaleza de las mujeres de la familia, que sustituyen al doliente padre para que no sufra viendo a una de sus hijas en semejante situación (el-Bouih, 2008: 56); el respeto y camaradería entre mujeres de procedencias e ideologías muy distintas (el-Bouih, 2008: 41), etc.

Para concluir, convendría subrayar la relevancia de la obra y su contribución reescribir la historia desde una perspectiva doblemente marginal: la de militante de la oposición política al régimen oficial y la de mujer. No sólo supone dotar de voz a los

---

[8] Traducción propia.

presos políticos, sino también a las seis mujeres con las que compartió arresto, torturas y, por encima de todo, solidaridad en la lucha por unos valores compartidos. La inclusión de los breves pero significativos testimonios de Jbabdi y Buwab en las memorias de el-Bouih ilustra la comunión de estas mujeres en su sufrimiento y en su lucha, fuera ya de los barrotes de la prisión. Reflejan, por tanto, la coherencia mostrada por todas ellas y su infatigable voluntad por implantar unos valores democráticos inherentes a la igualdad de género.

En 2005, Fatna acordó con la IER una indemnización simbólica como reparación por los daños causados. La dignidad mostrada en su testimonio y en su trayectoria vital resultan impagables, así como su contribución para que las jóvenes generaciones de mujeres marroquíes persistan en continuar avanzado por un camino tortuoso, pero esperanzador.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS DOCUMENTALES

Amnesty International (AI), Report NWS 11/050/1993. Internet. 22-08-2013. <http://www.amnesty.org/>

Benabdallah, M., “Propos sur l'évolution constitutionnelle au Maroc”, *Revue Marocaine d'Administration Locale et de Développement* (REMALD), 36 (2001), pp. 9-14.

Berrada, A., “La defensa de la impunidad. Crímenes de Estado y derechos humanos en Marruecos”, *Nación Árabe*, 45 (2001), pp. 33-45.

El Bouih, F., *Talk of Darkness,* Austin, Universidad de Texas, 2008.

El Bouih, F. *Le torture au féminin. Enfantement dans la douleur*, Rabat, 2000. Reeditado bajo el título *Le tortionnaire en déroute*, Rabat, Synergie Civique, 2001.

El Bouih, F., Aṭlasīyāt: shahādāt min khalf al-sitār, Casablanca, Le Fennec, 2006.

El Bouih, Fatna, *Ḥadīṯ al-ʻatāma*, Casablanca, Le Fennec, 2001.

Bouissef Rekab, D., *À l’ombre de Lalla Chafia*, París, L’Harmattan, 1989. Traducción española: *A la sombra de Lala Chafia*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2004.

Bouissef Rekab, D., *La tyrannie ordinaire. Lettres de prison*, Casablanca, Tarik, 2005.

Boureqat, A., *Dix huit ans de solitude. Tazmamart*, París, Michel Lafon, 1993.

Boureqat, M., *Mort Vivant*, París, Pygmalion, 2001.

Chaoui, A., *Kāna wa-ajawātu-ha*, Casablanca, al-Ghad, 1986.

Chaoui, A., *Al-sāḥa al-šarīfiyya*, Casablanca, Le Fennec,1999. Traducción española: *Patio de honor*, Cádiz, Quorum Editores, 2005.

Chaoui, A., "Abdelqader Chaoui: ma vie, ma plume", en *Tel Quel*, 214 (2005). Internet. 22-08-2013. <http://www.telquel-online.com/214/arts1_214.shtml>.

Daoud, Z., *Maroc. Les années de plomb 1958-1988. Chroniques d'une résistance, Mémoire de la Méditerranée*, Houilles, Editions Manucius, 2007.

Feliú, L., *El jardín secreto. Los defensores de los derechos humanos en Marruecos*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2004.

Gómez Camarero, C., "Algunas cuestiones en torno a la reforma de la Mudawwana", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe e Islam (MEAH),* 45 (1996), pp. 49-73.

Instancia Equidad y Reconciliación (Hay'at al-Inṣāf wa-l-Muṣālaḥa). Internet. 22-07-2013. <http://www.ier.ma/?lang=ar>

Jamaï, K., *Présumés coupables*, Casablanca, Tarik, 2003.

Kilani, L., "Nos lieux interdits". Documental. Maroc-France, 2008, 35 mm. (1h. 48m.).

Laâbi, A., *Chroniques de la citadelle d'exil (lettres de prison, 1972-1980)*, París, Denoël, 1983. Algunos de sus fragmentos pueden consultarse en la página web oficial del autor. Internet. 22-08-2013. <http://www.laabi.net/>

Laâbi, A., *Le Chemin des ordalies*, París, Denöel, 1982. Traducción española: *El camino de las ordalías*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1995.

Laâbi, A., *La Parole confisquée: textes, dessins, peintures de prisonniers politiques marocains*, París, L'Harmattan, 1982a.

Laâbi, J., *La liqueur d' aloès*, Rabat, Marsam, 2004.

López García, B., "Alternancia y vida política en el Marruecos de los 90", en López García, B. y Berriane, M. (eds.), *Atlas de la inmigración marroquí en España*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2004, pp. 47-50.

López García, B., "Del Marruecos virtual: historia electoral de una alternancia calculada", *Meridiano CERI*, 20 (1998), pp. 4-10.

Marzouqi, A., *Tazmamart cellule 10*, Rabat, Tarik, 2000.

Mdideh, J., *La chambre noire ou Derb Moulay Chérif*, París, Eddif, 2000.

Menebhi, K., *Morceaux choisis du livre de l'oppresion*, Rabat, Multicom, 2001. Traducción española: *El libro de la opresión*, Madrid, Ediciones del oriente y del Mediterráneo, 2004.

Mernissi, Fatema, “Portrait: Fatna El Bouih”. Internet. 22-07-13. <http://www.mernissi.net/civil_society/portraits/fatnaelbouih_en.html>

Moukhlis, S., “The Forgotten Face of Postcoloniality: Moroccan Prison Narratives, Human Rights, and the Politics of Resistance”, *Journal of Arabic Literature*, 39/3 (2008), pp. 347-376.

Oufkir, M. y Fitoussi Michèle, *La Prisonnière. Vingt ans en prison de désert.* París, Grasset, 1999. Traducida al castellano: *La Prisionera*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

Oufkir, F., *Les jardins du roi: Hassan II et nous*, París, Michel Lafon, 2000.

Oufkir, R., Les invités, París, Flammarion, 2003.

Oufkir, S., *La vie devant moi. Une enfance dans les prisons de Hassan II*, París, Calman-Lévy, 2008.

Rerhaye, N., “Des Marocaines dans les années de plomb: quand la détention politique se conjugue au féminin”, *Le Matin*, 06-08-04. Internet 29-08-2013. <http://www.ier.ma/article.php3?id_article=313>.

Romero Funes, C., “Reescribir la historia del Marruecos de hoy: *Atlassiates,* de Fatna El Bouih”, Conferencia 17-11-2009, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla.

Ruiz de Almodóvar, C., “La evolución del derecho de familia en Marruecos desde la Independencia a nuestros días”, en Torres Calzada, K. (ed.), *50 años del reino de Marruecos. Análisis sobre el Marruecos actual*, Sevilla, Arcibel, 2006, pp. 19-33.

Sánchez Sandoval, J. J., “Patio de honor: Memoria y literatura en Marruecos”, *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, 8 (2004), pp. 207-213.

Slyomovics, S., “Fatna El Bouih and the Work of Memory, Gender, and Reparation in Morocco”, *Journal of Middle East Women's Studies*, 8/1 (2012), pp. 37-62.

Slyomovics, S., “Feminine spaces and places in the dark recesses of Morocco's past: the prison testimonials in poetry and prose of Saïda Menebhi and Fatna El Bouih”, *The Journal of North African Studies*, 15/3 (2010), pp. 273-288.

Slyomovics, S., “The Argument from Silence: Morocco's Truth Commission and Women Political Prisoner”, *Journal of Middle East Women's Studies*, 1 (2005), pp. 73-95.

Slyomovics, S., *The Perfomance of Human Rights in Morocco*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2005a.

Slyomovics, S., "This Time I Choose When to Leave: An Interview with Fatna El Bouih", Morocco in Transition, *Middle East Report* 218 (2001), pp. 42-43.

Torres Calzada, K., "Khadija Menebhi y su Libro de la opresión. La construcción angustiosa de una autonomía", en Arriaga, M. et al. (eds.), *Escritoras y pensadoras europeas*, Sevilla, ArCiBel, 2007, pp. 693-707.

Velasco de Castro, R., "Literatura carcelaria o la terapia de la pluma: la rebeldía femenina silenciada en prisiones", en González de Sande, E. y Cruzado Rodríguez, Á. (eds.), *Rebeldes literarias*, Sevilla, ArCiBel, 2010, pp. 679-746.

# UN CASO LITERARIO DE SUJETO NÓMADA: ANNA MARIA ORTESE, UN INQUIETO ESTAR EN EL LUGAR

*Leonardo Vilei*

*UNED*

ABSTRACTS

A partir del desarraigo de Anna Maria Ortese con respecto a un lugar estable, se analizan los reflejos en su obra de su inquietud nómada. La actitud *flâneur* de la juventud se desarrolla de forma conjunta al oficio de periodista, marcando toda su posterior obra literaria. La oposición entre las ciudades de Milán y Nápoles, representa en este sentido la contradicción entre el intento de afirmarse como escritora y un deseo de libertad con respecto a las normas.

Starting from Anna Maria Ortese'regard to a stable place, we analyze the presence of her nomadic restlessness in her work. The youth's attitude *flâneur* is developed from a combined way to journalist's occupation, marking all her later literary work. The opposition between the cities of Milan and Naples, represents in this sense the contradiction among the intent of being affirmed as writer and a desire of freedom with regard to the norm.

KEYWORDS

Ortese, *flâneur*, Milán, Nápoles, sujeto nómada.

Ortese, flâneur, Milan, Naples, nomadic subject.

Durante la época que va de la Segunda guerra mundial hasta finales de los años sesenta, Anna Maria Ortese (Roma, 1914 – Rapallo, 1998) cambia continuamente de lugar, ya sea por circunstancias laborales – en función de fugaces trabajos que encuentra de vez en cuando o de reportajes que escribe para distintos diarios y revistas – ya sea como consecuencia de sus inquietudes personales, que a veces le sugieren ideas extravagantes. Al cabo de más de veinte años la escritora viaja repetidamente a lo largo de toda Italia, con estancias más o menos prolongadas en ciudades como Venecia, Milán o Roma, sobre todo, y también se desplaza a veces al extranjero, de lo cual tenemos constancia gracias a relatos-reportajes sobre Moscú[1] y París[2]. Las exigencias de la vida práctica, junto con las inquietudes de una naturaleza personal reacia a reglas y constricciones, constituyen la premisa de una extraordinaria falta de arraigo a un lugar determinado, lugar por otro lado continuamente añorado.

---

[1] Cfr. Ortese, 1983.

[2] Cfr. Ortese, 1986.

A la vista de sus reportajes de viajes y de ocasionales colaboraciones con diarios y revistas, podría decirse que durante muchos años Ortese cultivó la idea de convertirse en una periodista *sui generis*, siguiendo los pasos de otros escritores, hombres en su mayoría, que habían alternado la actividad literaria con el reportaje de viaje y la profesión periodística. Ahora bien, hemos de considerar las primeras obras de la escritora, especialmente unos reportajes-relatos, dentro de un marco determinado. Se trata de la continua búsqueda de una profesionalización del oficio de escribir, hecho que no logró nunca de manera estable.

La complejidad de tal obra, debida en parte a los extraños recorridos editoriales que ha padecido, pero también a la costumbre de Ortese de modificar continuamente sus escritos, como si estos no estuvieran nunca definitivamente acabados (Nardella, 1998: 292), es ciertamente una dificultad a la que se enfrenta quien investiga su producción literaria. La continua migración de muchas de sus páginas que se transforman, según las circunstancias, en artículos de diario, reportajes o cuentos – a veces entregados a distintos editores o periódicos en una desesperada búsqueda de dinero – complica la tarea y proporciona continuas sorpresas.

Consideramos sin embargo que sería ocioso detenernos en categorías excesivamente teóricas acerca de la contaminación de géneros literarios, sobre todo cuando nos referimos a la producción de los años cuarenta y cincuenta, periodo en el que la mezcla practicada por Ortese se explica a menudo por problemas de índole práctica. La mencionada migración de numerosas páginas desde unos escritos a otros, corresponde, en cierta medida, con el desorden de una vida de quien no solo no tuvo, durante mucho tiempo, una "habitación propia", sino siquiera un domicilio cierto.

En la vida de Ortese, además, se da una circunstancia que inmediatamente pone en evidencia su inconstante recorrido existencial y literario. Estamos hablando de su procedencia: ahora bien, ¿de dónde era Anna Maria Ortese? Su misma biografía, nos indica Farnetti, ‹‹si presenta come un testo da leggersi, interamente all'insegna dell'incertezza››. Nacida en Roma, nos dicen las noticias biográficas, aunque ‹‹la città di nascita avrebbe potuto essere anche un'altra›› (Farnetti, 1998: 1). Penúltima de seis hijos en una familia humilde, su padre era un funcionario extraordinariamente inquieto, un soñador que aceptaba cualquier encargo que le fuera asignado con el propósito implícito de cambiar continuamente de ciudad. Transcurrió los primeros años de su infancia en distintos lugares, entre los cuales destaca Tripoli, en Libia, entonces colonia

italiana, debido al enésimo traslado del padre, después de una peregrinación entre la región de Puglia, Potenza en la Basilicata, y Portici, cerca de Nápoles.

En *E tu chi eri*?, una obra de Dacia Maraini que reúne entrevistas a varios escritores e intelectuales italianos acerca de su vida y de su infancia, y entre las cuales encontramos una realizada a Ortese, leemos: ‹‹appena ci eravamo stabiliti da qualche parte dovevamo traslocare. E ricominciavamo tutto da capo››. Maraini le pregunta entonces si ella sufría por aquellos continuos cambios: ‹‹Io no. Anzi, mi davano un senso di ebbrezza›› (Maraini, 1973: 25).

La vida de Ortese estuvo marcada desde la infancia, por lo tanto, por circunstancias singulares de escaso arraigo a un lugar. El nomadismo de su familia proporcionaba continuos viajes y aventuras, como si de una familia acomodada se tratara. En realidad, no era este el caso; al contrario, la familia Ortese era más bien pobre, aunque, cuenta la escritora ‹‹la povertà la vivevo senza conoscerla. Non facevo confronti anche perché […] il mondo non lo conoscevo per niente›› (Ibíd.: 24). ¿Cómo hacía su padre para conciliar el cuidado y las necesidades de una familia numerosa con una vida tan aventurera? Contesta Ortese: ‹‹Si faceva mandare nei posti più impensati. Una volta, nel ’24, decise che voleva andare a Tripoli. E così si è fatto trasferire in Libia›› (Ibíd.: 29).

Los recuerdos de la escritora acerca de esos continuos desplazamientos son veraces, para nada embellecidos por el paso del tiempo. Recuerda poco y considera su infancia sin ningún atisbo épico: ‹‹moralmente e intellettualmente non esistevo. Vivevo come un gatto. Ero una creatura inesistente›› (Ibíd.: 30). El único recuerdo nítido de ese periodo es su amor por la geografía, los mapas y sobre todo por el continente americano; aunque, para no correr el riesgo de fundar nada grandioso sobre estos recuerdos, confiesa que probablemente este interés era debido a los colores de los mapas, y nada más. La modestia con la que aborda el pasado y, en general, toda su existencia, es una cualidad importante de su personalidad.

La historia de la familia Ortese nos habla claramente de unos padres amorosos y a la vez distraídos, que "por descuido", como cuenta la escritora, enseñaron a sus hijos la costumbre de la libertad, o mejor la de la ausencia de reglas, y la del sueño ininterrumpido de estar en otro lugar. De los seis hermanos, dos murieron, jóvenes marineros, en alta mar, dos emigraron a otros continentes y, de las dos hermanas, la otra, Maria, que como la madre fue empleada de correos, ayudó económicamente a Anna Maria, cuando ésta emprendió su singular viaje literario.

Siguiendo los desplazamientos de la escritora, sus continuos viajes, mudanzas, inesperados cambios de residencia, que por otro lado se reflejan en su obra, nos encontramos ante un claro ejemplo de sujeto nómada[3], inquieto. Se trata de datos biográficos que podrían revestir poca importancia en otros escritores, pero que en nuestro caso marcan de manera radical la producción literaria de una mujer en lucha con la existencia, a la búsqueda constante de una casa, del silencio y, a veces, hasta de una silla y de una mesa dónde poder escribir.

Ortese fue, aunque a menudo sin reconocimiento, escritora y periodista, pero también autora teatral y poeta[4]. Su vida transcurrió en medio de una lucha esforzada y constante por y con la escritura: de esa peculiaridad vital desciende la falta de arraigo a un lugar concreto.

## 1.1. PROYECTOS FEMENINOS Y CIRCUNSTANCIAS MATERIALES: LA DIFÍCIL TAREA DE SER ESCRITORA.

Hablando de Anna Maria Ortese, su biógrafo Luca Clerici, en una entrevista concedida a Antonio Motta, se refiere a las difíciles condiciones con las que tuvo que enfrentarse la escritora, una verdadera batalla por la escritura:

> Più che una condizione necessaria alla sua poética, più che un indispensabile presupposto dei suoi libri, la povertà credo sia stata per

[3] Tomamos en préstamo esta categoría conceptual de la filósofa Rosi Braidotti. La autora aborda, entre otros temas, el sujeto en el feminismo, feminismo y posmodernismo, el ciberfeminismo y el devenir de la mujer. La visión de Braidotti de un sujeto feminista femenino, capaz de lidiar con la era posmoderna y la disolución de las identidades y de las certezas, se resume en la categoría del sujeto nómada. De alguna manera el "peligroso plan de vida" de Ortese (ser una mujer libre, capaz de vivir de su propia escritura, y sin temor a un continuo desplazamiento geográfico) se anticipa en algunas décadas a la imagen de Braidotti y desafortunadamente chocó contra una estructura social no del todo moderna (cfr. Braidotti, 2000).

[4] El exordio de Ortese fue, en efecto, un poema, aunque hasta su muerte no volvió a publicar nunca más poesía. Se trata de la publicación del poema *Manuele* en la revista *Italia Letteraria* el 3 de septiembre de 1933, en el panel de primera página célebre por las firmas de Quasimodo, Ungaretti, Saba, mientras la primera colección *La luna che trascorre* està fechada en 1998, el año de su muerte. A pesar de estos 55 años de vacío, que no deben sorprender, tratándose de Ortese, la intención de publicar un volumen de poesías es precoz. La escritora piensa en ello en 1939, cuando manda sus versos a Goffredo Petrassi, gerente del Teatro la Fenice de Venecia. Pero la primera verdadera propuesta editorial se remonta a veinte años después. El 10 de junio de 1957, Anna Maria escribe a Alberto Mondadori: ‹‹Lei sa che, da ragazzi, piace scrivere dei versi, e spesso quest' abitudine ci accompagna, in sordina, per tutta la vita, fra un' occupazione e l'altra. Non potrei dare nessuna altra definizione di questo disordinatissimo quaderno: tutto quanto è rimasto di un' abitudine presa a quindici anni e portata avanti per altri venti. Sarebbe facile aggiungere cattiva abitudine. Mancanza di cultura, di equilibrio; monotonia e goffaggine lo caratterizzano per molte pagine: poi, mi pare, affiora qualcosa di buono››. En todo caso, ‹‹sarei tanto contenta se potessi uscire con un piccolo, piccolissimo libro di versi››. El libro no vio la luz, a pesar de que a lo largo del tiempo muchos se habían interesado en el proyecto. El 30 de junio 1975 Amelia Rosselli escribe a Attilio Bertolucci: una colección de poesías se impone para testimoniar la original *pazzia stilistica* de Ortese. En definitiva el libro no se ralizó nunca y años después la misma Ortese dudaba de la oportunidad de la publicación: ‹‹Citati vuole che io faccia un libro con le poesie che ho scritto, ma io non so, sono così indecisa›› (Clerici, 2009: 323). Para profundizar acerca de la poesía de Ortese cfr. Giovannetti, 2006.

> Anna Maria Ortese l'inevitabile conseguenza di una scelta di vita non solo coraggiosa, ma temeraria. Per una giovane donna sola, autodidatta, priva di appoggi familiari, senza un marito introdotto in una società letteraria esclusivamente maschile, cercare di affermarsi come scrittrice nell'Italia della prima metà del Novecento è stata senza dubbio un'impresa pressoché disperata. Tanto più rischiosa per chi come lei aveva voluto fare della scrittura la sua unica professione, in un ambiente culturale quanto mai asfittico e tradizionalista quale quello degli anni Trenta, l'epoca dell'esordio di Anna Maria. Un mondo letterario, editoriale e giornalistico non ancora configuratosi in senso compiutamente moderno, che per ragioni storiche e strutturali non poteva certo garantire un'adeguata redditività alla stragrande maggioranza degli autori (Motta, 2003: 123).

Tanto sus innumerables colaboraciones periodísticas de las décadas de los cuarenta-cincuenta, como sus continuos viajes, se explican entonces como un intento de formalizar una actividad profesional fundamentada en la escritura, incluyendo en esa actividad la de publicista. Idea esta coherente con las posibilidades concretas que la naciente industria cultural ofrecía a los escritores de su época, posibilidad que está en la raíz de su larga estancia en Milán entre los años cincuenta y sesenta. Una apuesta que, sin embargo, chocó con algunas reglas no escritas, que no supo obviar y que, finalmente, tampoco le permitieron salir de la pobreza. Escribe Clerici al respecto:

> Proprio per illuminare – al contrario – l'ambizioso progetto di vita dell'Ortese, ho introdotto in *Apparizione e visione* le storie di altre due donne "irregolari", due sue amiche che come lei hanno tentato la stessa rischiosissima scommessa, Francesca Spada (la protagonista di Mistero napoletano di Ermanno Rea) e Paola Masino. Tra Francesca e Anna Maria le somiglianze sono molte: entrambe napoletane d'adozione (Francesca era nata a Tripoli, Anna Maria a Tripoli ci ha vissuto) iscritte al P.C.I., hanno interessi letterari e musicali (Anna Maria studia il pianoforte senza arrivare al diploma, che Francesca ottiene). Tutt'e due furono giornaliste dalla vita disagiata: cronista Francesca, reporter Anna Maria (Ibíd.,: 123-124).

La comparación de Clerici es importante por cuanto nos ayuda a entender las circunstancias materiales dentro de las cuales se debatían los proyectos femeninos en una sociedad que mantenía, todavía, numerosas formas de exclusión. A pesar de una gran determinación, Francesca Spada tuvo una suerte incluso peor que la de Ortese: nunca consiguió afirmarse como escritora y acabó suicidándose. Destino distinto, aunque igualmente tortuoso, fue el de Paola Masino y al final, la única, entre las tres mujeres que, a pesar de todo, consigue ganar la arriesgada apuesta de la literatura es

Ortese, aunque en su obra los sobresaltos de la invención literaria se crucen continuamente con las privaciones que esa misma apuesta provocaba.

La apuesta de Ortese se manifiesta, al comienzo, en una actividad periodística que hace suya la tradición literaria de la exploración del tejido urbano en sus múltiples aspectos, tradición que se inscribe en la actitud, incluso se podría hablar de actividad, tan vinculada a la literatura decimonónica y que conocemos con el término *flâneur*.

La palabra perteneciente a la lengua francesa[5], designa al paseante callejero urbano ocioso, aunque intelectualmente activo. Se incorporó al uso popular de distintos países desde que se empezó a utilizar de forma común a comienzos del siglo XIX[6]. En sus inicios se usaba sobre todo para referirse a la figura histórica del noble, del *dandy* o del escritor que deambula por las calles de la ciudad. Con el tiempo, el término adquirió una connotación fuertemente estética, como perspectiva enunciativa en las representaciones culturales de la literatura, el periodismo y el cine.

La *flânerie* en la vida de Ortese está íntimamente ligada a la ciudad de Nápoles y remonta a su juventud, cuando, después de Libia, la familia volvió a Roma para instalarse luego en la ciudad de Campania, donde la escritora creció, se formó, vivió la experiencia de la Segunda guerra mundial, y frecuentó activamente el círculo literario e intelectual que se reunía alrededor de la revista "Sud". Ella misma aclara: ‹‹Sono nata alla vita verso i dodici anni. Improvvisamente ho cominciato ad avere degli interessi. Ho cominciato a riflettere […] eravamo a Napoli›› (Maraini, 1973: 31). Este despertar de la conciencia de la escritora se transfigura en su obra en una relación íntimamente ligada a los espacios de la ciudad y a su descubrimiento solitario. No cabe duda, en efecto, de que la obra de Ortese está especialmente vinculada a la ciudad de Campania,

---

[5] Según el diccionario Petit Robert (1987: 791), el verbo *flâner* proviene del verbo dialectal normando flanner, que a su vez procede de flana, del escandinavo antiguo, que significa “correr por aquí y allá”. Esta fuente establece dos definiciones. La primera de ellas es ‹‹Se promener sans hâte, au hasard, en s’abandonnant à l’impression et au spectacle du moment››. (Caminar sin prisa, al azar, abandonándose a la impresión y al espectáculo del momento). La segunda de ellas lo define como la acción de ‹‹S’attarder, se complaire dans una douce inaction›› (Caminar con lentitud, complacerse en una dulce inacción). En ambos casos no se considera este verbo como concepto sociológico o estético. Ambas definiciones, aunque se refieren al paseo urbano, todavía no prestan atención a la actitud interpretativa que puede llegar a adquirir.

[6] Ya en el siglo XX, y a raíz de la teoría social de Walter Benjamin, el contenido del término flâneur se modifica al compás de la paulatina desaparición del hábito de callejear libremente, aminorado ahora, tanto por lo que se refiere al propio desplazamiento como a la actividad intelectual que le acompaña, a consecuencia de la progresiva mercantilización del espacio público (cfr. Benjamin, 1972: 17-22).

Si bien el término *flâneur* ha sido asumido en las últimas décadas como la perspectiva enunciativa que representa los espacios públicos de la ciudad en estéticas de diversa índole – realismo, impresionismo, expresionismo, surrealismo – Walter Benjamin precisa el esquema de esta actividad que busca “descifrar la profesión, el carácter, la extracción y el modo de vida de los viandantes” (Benjamin, 1972: 54).

empezando por el libro, *Il mare non bagna Napoli*, que, en los primeros años cincuenta, la dio a conocer entre las nuevas voces de la literatura italiana de la posguerra.

Por otra parte, el enredo de las calles de Nápoles, por derivación del modelo francés, alcanzó a lo largo del siglo XIX, un estatus propio, contribuyendo a la formación de una poética del laberinto, con toda su carga iniciática y metafórica. Pues bien, en la obra de Ortese este "personaje" peculiar constituye un referente constante, desde su primera colección de cuentos, *Angelici dolori*, escrita en edad temprana, hasta la novela de la madurez, *Il porto di Toledo*[7] escrita ya cuando la escritora vivía lejos de la ciudad de su juventud.

Del comienzo del primer cuento de *Angelici dolori*, podría decirse que es una anticipación deslumbrante de uno de los temas recurrentes en toda la narrativa de Ortese. Se trata del relato *Isola*:: ‹‹Sul termine dei miei quotidiani vagabondaggi per le vie della città straniera, mi arrestavo spesso in una località strana e dolce e selvaggia›› (Ortese, 2006: 13). ). Nos topamos de inmediato con la actividad del paseo solitario por las calles de una ciudad calificada como extranjera, porque extranjera es el alma que la habita, una ciudad de la cual la autora no tiene todavía conocimiento exacto, como tampoco lo tiene de sí misma; de este modo, la incertidumbre adolescente se refleja, como en un espejo perfecto, en el vagabundeo urbano. La isla del título es una realidad que se encuentra en el borde del espacio, por la cual la protagonista, bajo el influjo de una experiencia iniciática, siente una atracción desesperante. He aquí que el primer cuento publicado por la joven Ortese se abre, precisamente, con el motivo del vagabundeo por la ciudad.

Aún hoy, en la cultura napolitana, el paseo, es una costumbre en uso[8]. Se trata de un deambular sin objetivo con el fin de aliviar el desasosiego del alma, a veces en compañía de amigos, a veces de inesperados conocidos. La misma geografía de la ciudad, desordenada y privada de cualquier racionalidad urbanística, salvando algunas

---

[7] Escribe Luca Clerici: ‹‹In effetti, fra le due opere c'è una notevole affinità: come nel romanzo, in *Angelici dolori* si racconta il fascino dell'infanzia, la conquista dell'espressività, il dolore dell'innamoramento, la diffidenza per il mondo adulto, ma anche l'universo familiare e la città di Napoli. Al centro di entrambi i libri, poi, ecco un'analoga protagonsita femminile autobiografica, che rivive in prima persona il suo sofferto diventare grande›› (Clerici, 2006: 450).

[8] De esta costumbre tan viva en Nápoles tenemos varios testimonios de escritores y periodistas que retratan su duradero arraigo en la ciudad, empezando por los célebres paseos de Benedetto Croce, retratados en las memorias de su hija. Escribe al respecto Elena Croce: ‹‹Una nel primo pomeriggio, con visita ai librai, e una a tarda sera, dalle undici a mezzanotte. […) A quelle passeggiate, in ogni modo salutari, consistenti in un grande periplo dei vicoli che formano le arterie della città antica, mio padre non avrebbe rinunziato per tutto l'oro del mondo›› (Croce, 1962: 16-17).

intervenciones de planeamiento del siglo XIX, determina la imposibilidad de un conocimiento ordenado de sus calles, si no es a través de una férrea memoria y del dominio del desorden. Conocer Nápoles, equivale por lo tanto a recorrerla, fijando en la mente, en la medida de lo posible, aquellos elementos que ayuden a la tarea del aprendizaje y de la memorización de su intricada conformación. Escribe a tal propósito Giancarlo Alfano, que se ha ocupado ampliamente de las metáforas espaciales en la literatura, en un ensayo dedicado a Nápoles:

> E se il modello è labirintico, se lo schema è basato sulla giustapposizione caotica di elementi, allora l'anima non potrà che essere torbida, irrazionale, viscerale, appunto. Ma non solo: perché se è vero che ogni modello culturale impone un proprio modello ottico, costringendo l'osservatore a una posizione obbligata, allora la singolare plasticità napoletana costringe ad abbandonare l'osservazione ‹‹dall'alto›› per mettersi invece a guardare ‹‹dal fondo del del pozzo›› [...] (Alfano, 2010: 94-95).

Es el fondo de ese pozo el lugar desde el que se alcanza una visión privilegiada para poder intimar con la ciudad, y para acceder a esa singular perspectiva es preciso caminar y perderse. En este sentido, caminar por Nápoles constituye la experiencia sensorial, en este caso eminentemente óptica, que permite construir la imagen mental – cognitiva y emocional – de la ciudad, hasta el punto que el alma de los napolitanos se encuentra en íntima relación con el espacio laberíntico: ‹‹la dimensione spaziale urbana è diretta espressione della contorsione psicologica e morale della popolazione›› (Ibíd.: 95).

## 1.2 CAMINAR POR LA CIUDAD: LA POÉTICA DE LA INQUIETUD.

Celebrada costumbre masculina, el paseo fue en la vida de la joven Ortese un elemento importante de su formación[9]. La escritora disfrutó de una extraordinaria libertad, sin tener que sufrir los controles y las restricciones habituales en una chica de su tiempo. Escribe Ortese en un artículo: ‹‹io ho avuto il vantaggio di una famiglia che mi lasciava libera di camminare e di leggere: sono state queste due possibilità a formarmi›› (Ortese, 1998: 9). Semejante y peculiar formación contribuye al desarrollo de la poética del vagabundeo: así cuenta Damasa, la protagonista de *Il porto di Toledo*, su iniciación en la ciudad a través del andar:

[9] ‹‹Come molti napoletani autentici, Anna Maria ama camminare, e infatti nel *Porto di Toledo* Dasa perlustra a piedi la città›› (Clerici, 2002: 60).

> Quando uscivo, soprattutto di sera, andavo nella città vecchia, che la pioggia rendeva ancora più tenera e splendente di acque. Di mattina, ma un po' più in là, quando ebbi già tredici anni, correvo invece fino all'orizzonte [...] con un giro sempre più largo, che mi svelava strade, monasteri, giardini, scendevo a sud, verso il mare [...]. Ho calcolato che riuscivo a percorrere [...] dai dieci ai venti chilometri ogni mattina; a passo assai svelto. [...] Era in me una forza di ragazzo, e anche una malinconia eccezionale (Ortese, 1998: 27).

No sorprende la comparación del personaje femenino con un chico joven, porque ¿se puede imaginar a una chica, en los años treinta del siglo XX, en el sur de Italia, gozando de una libertad similar? Paradójicamente, solo una chica de clase social muy baja hubiera podido hacerlo, siempre y cuando no hubiese sido destinada ya a algún trabajo por cuenta ajena o a las tareas domésticas. Sabemos, además, que Ortese se negó pronto a ir al colegio, un lugar percibido como insoportable por las constricciones y la ausencia de libertad que comportaba. La elección fue totalmente suya, a pesar de que sus padres le garantizaban al menos, una formación profesional[10]. En *Il porto* Damasa explica así esta decisión:

> Mi avevano mandato a scuola; ma io detestavo stare al chiuso e programmare le mie giornate; mi dispiaceva poi la compagnia, come cosa estranea, non pensavo che a mettere da parte il mio tempo, e perciò cominciai a soffrire di grandi mali di capo; così che, senza domandarsi cosa sarebbe stato di me, facilmente acconsentirono a che me ne restassi a casa (Ortese, 1998: 26-27).

La joven Anna Maria aprenderá lo que había que aprender a través de los libros de sus hermanos, a quienes ayudaba con sus deberes[11], y de sus incesantes paseos por las calles de Nápoles, que la hicieron sentirse ‹‹libera come una gatta››. Esta actividad tan insólita para una mujer del sur en la Italia de aquellos años, se refleja en su obra de manera clara. El espacio de sus relatos y novelas es, a menudo, un espacio caminado y abierto, en evidente contraste con el espacio cerrado de la casa, espacio que suele ser clave de lectura de muchas novelas escritas por mujeres. Se trata, pues, de una infidelidad a la tradición del ambiente doméstico:

---

[10] ‹‹Anche il progetto alternativo di Beatrice naufraga ben presto. Che almeno Anna Maria continui a studiare pianoforte per prendere il diploma al Conservatorio: così potrà insegnare musica. Alla scuola privata di pianoforte – la maestra è una parente – la Ortese ci va solo per qualche tempo. Poi lascia anche la musica›› (Clerici, 2002: 58).

[11] ‹‹"A casa ero una specie di segretaria per tutti" dice Anna Maria: "scrivevo i temi di italiano per i miei fratelli e le lettere di mio padre. Anche lettere dolorose, come quelle al padrone di casa che incalzava per l'affitto"›› (Clerici, 2002: 59).

> Por el contrario, las protagonistas negativas o las antiheroínas, mujeres libres y situadas fuera de los recintos cerrados del hogar, del amor y del matrimonio, mujeres nómadas y deambulantes a la búsqueda de una identidad propia [...] son [...] la representación arquetípica del mal (Martínez Garrido, 2000: 534).

Encontramos en Ortese una manifiesta ruptura del valor simbólico de la mujer en relación con la casa, ruptura que produce una alteración de tal perspectiva, aunque no engendre, en su caso, ningún conflicto familiar. La joven Damasa, así como las protagonistas femeninas de *Angelici dolori* – todas ellas extensiones de la misma autora – caminan, viajan, se pierden, y sin embargo, no hay rastro, en ellas, de malestar o sentido de culpa: ‹‹Ma spesso, come dissi, ero fuori, e me ne andavo di strada in strada, di colle in colle. Non avevo orari, nessuno me ne aveva imposti, non per liberalità, ma perchè non veniva in mente (Ortese, 1998: 39)››.

Descubrir la ciudad, entrar en ella y caminar a través de sus calles, mirar a la gente, fue sin duda la primera fase de una iniciación peculiar: una iniciación a la vida y la escritura, acompañada por la ruptura con el destino corriente en una chica de su entorno social y económico:

> Avendo allontanato da me, insieme alla scuola, anche la Chiesa, non per questo mi ritenevo perduta. In pericolo sì. Io ero come un marine che, dovendo attraversare un mare di cui sa poco e teme molto, rifiuta i mezzi usuali, per qualche motivo nevrotico oppure oscuramente saggio (Ibíd.: 33).

La rebelión adolescente de la joven Ortese, contada a través de la voz de la protagonista de *Il porto di Toledo*, fue general e incluyó a las dos principales instituciones educativas de la época, la Iglesia y la escuela. Y sin embargo no alcanzó a su familia pues, como hemos visto, esta no reprimió ni restringió sus actitudes y comportamientos; al contrario, mantuvo una actitud, quizás por una especie de distracción, decididamente liberal y permisiva. Tales elementos son importantes para explicar las costumbres *flâneur* y aventureras, que la escritora mantendrá a lo largo de toda su vida y que se verán reflejadas en sus reportajes y relatos[12].

Veamos, en efecto, como, en la comparación entre las calles de Nápoles con los espacios de Milán, la imposibilidad de caminar sin rumbo se convierte en uno de los

[12] Se pueden reconstruir, entre los años cuarenta y cincuenta, innumerables viajes en tren que corresponden a relatos y reportajes. Ortese dio, practicamente, la vuelta a toda Italia, a menudo viajando de noche y en tercera clase, en compañía de los típicos compañeros ocasionales en esta tipología de viajes: emigrantes y soldados. Cfr Ortese: 2006.

temas más relevantes que oponen a las dos ciudades. Si la llegada al norte representó para la escritora, y para muchos literatos y artista italianos en los años cincuenta, una posibilidad de emancipación y libertad, produjo a la vez un enfrentamiento con las limitaciones de una organización racional propias de la modernidad.

Encontramos en un cuento milanés de Ortese una situación que pone en relieve la dicotomía entre las dos ciudades, ejemplo paradigmático de la personal inquietud de la autora y de la libertad en el vagabundeo en la cual se había formado en su juventud. Se trata del relato *Incontro col girasole*, que empieza, no por casualidad, con una reflexión sobre el dinero, puesto que sin él, en una gran ciudad como Milán, no se puede hacer nada:

> Una mattina mi trovai molto denaro in mano: più di ventimila lire. C'era da perdere la testa. Avevo già pagato la mia stanza e quel denaro significava: un golf di lana rossa […]; dieci giorni di cotoletta con patate […]; una risma di carta da cinquecento lire e un nastro nuovo per la macchina, […] poter correre tutta la mattina, in auto o a piedi, entrare due o tre volte in un bar, lo splendido Motta, del Duomo, o il Colombia di San Babila, o il Brera di via Fiori Chiari, dove si incontravano tutte le conoscenze" (Ortese, 2006: 23).

Todas las posibilidades están abiertas y la voz narradora describe el paseo que emprende felizmente, con ese dinero que garantiza la ‹‹entrada›› en los bares, en las tiendas, en las papelerías, en los lugares, en fin, que vertebran una ciudad moderna, emprendedora y trabajadora. Sin embargo, después de haber atravesado unas cuantas calles, un girasol muy alto interrumpe aquel paseo. Se encuentra plantado en un pequeño jardín entre dos casas y es, desde luego, una presencia extraña en una ciudad como Milán, cuyos inviernos son fríos y, sobre todo, cuyo cielo se caracteriza por la ausencia del sol, sea por las nubes o por la constante presencia de una capa blanca de humedad y contaminación que cubre el cielo. Ortese define perfectamente este cielo como ‹‹un vasto sipario d'avorio››: la aparición de un girasol y el contraste del amarillo intenso con el cielo color marfil, producen de inmediato en la protagonista la reacción de detenerse: ‹‹Ho sempre sentito una grande amicizia per i figli della natura e così mi fermai, mettendo il viso tra i ferri del cancello, e gentilmente (come se non sapessi!), gli domandai: che hai, fiore caro?›› (Ibíd.: 24).

El diálogo entre la mujer y el girasol nos lleva a conocer otra forma de estar dentro de la ciudad, como cautivo o desterrado, en estridente contraste con la actividad *flâneur* dejada atrás en Nápoles. La flor, como la protagonista del relato, no está en su

lugar y sufre por la ausencia del sol, sin saber, además, las razones de su destierro: ‹‹è come se fossi qui per caso. Una notte mi ci portarono, certo venni da altrove, non ho pace, mai, non so che fare››. En la escena siguiente, que quizás sea la de mayor intensidad poética del cuento, un sutil rayo de sol atraviesa la capa de marfil y el girasol mueve la cabeza en busca del contacto con la luz.

Conforme va avanzando la narración, se afirma la correspondencia, por equivalencia de destino, entre la protagonista y la flor, y descubrimos así que no es el girasol el único desterrado. Entonces el sol interviene en la conversación y dirigiéndose a la protagonista le recuerda la época durante la cual ella vivía en otro lugar, en el sur, donde todos eran más felices, puesto que, en Milán, ninguno de los tres encuentra su lugar: ‹‹è tutta la mattina che cerco di uscire dalla mia casa, passeggio in questa città, ma non trovo una finestra, una porta›› (Ibíd. 24).

La capa de marfil, que impide vivir plenamente al sol y al girasol, es también para la mujer un obstáculo difícil de superar, aunque por un momento se había hecho la ilusión de que con el dinero reunido podía llegar a formar parte de verdad de aquel lugar, según la dinámica moderna de la ascensión social metropolitana. El sol le recuerda, sin embargo, la época en cual la vio caminar de manera feliz, y para designar el lugar donde esto ocurría utiliza el adverbio ‹‹laggiù››, allá abajo, forma común utilizada por los meridionales afincados en el norte de Italia para referirse al Sur.

Merece la pena detenerse por un momento en estas formas del habla coloquial: *salire/scendere* (subir/bajar) como formas comunes para decir “ir al norte/ir al sur”. En ciudades como Milán o Turín los inmigrantes no solo entraban, sino que subían. El movimiento hacia arriba estaba también ligado metafóricamente a la mejora, verdadera o presunta, de las condiciones de vida.

La verticalidad de Milán está presente en la obra de Ortese en la dirección ascendente que conecta la ciudad con los lugares pobres de allá abajo (*laggiú*). Entrar en la ciudad lombarda, para la escritora, equivale por lo tanto a “subir a Milán”, subir de condición, intentar vivir como mujer independiente, por su propio trabajo como escritora y periodista. Las contradicciones y limitaciones de semejante apuesta se reflejan en el cuento analizado.

En el relato del girasol se insinúa, además, una duda: puede que esta ascensión no sea tal, pues el mismo sol recuerda haber visto a la mujer del cuento, cuya cercanía con Ortese es casi una identidad, en unas circunstancias bien distintas y, probablemente, mejores: ‹‹camminavi sempre, camminavi per giorni interi, attraversando le colline››

(Ibíd.). La mujer *flâneur* del sur evocada por el sol, que se corresponde muy bien con la adolescente sin rumbo fijo de la juventud napolitana de la escritora, no tenía, en cierta medida, nada que envidiar a la mujer que busca en el norte la libertad económica, artística y moral. Las palabras pronunciadas por el sol infunden en la protagonista una profunda melancolía y por reacción la mujer reprocha al sol haber sido la causa de su partida, puesto que la naturaleza representa a menudo, en la obra de Ortese, la causa del aletargamiento de la razón, adormecimiento que provoca la injusticia. Enfrentado a esta acusación, el sol, sin embargo, se defiende con profunda compasión acerca del destino de todas las criaturas: ‹‹perdonami […] cerchiamo tutti un'altra cosa››.

Con estas palabras el sol desaparece dejando a la mujer y el girasol tristes y desamparados. La flor, un ser natural y desprovisto de protección, no entiende el porqué de unas circunstancias tan adversas. La mujer, por otro lado, comprende que, en el fondo de su alma, el único deseo que realmente mueve su anhelo de felicidad es volver ‹‹laggiú››. De este modo el dinero que al principio del relato le iba a permitir entrar a formar parte de la ciudad de manera plena, se convierte en triste papel inútil: el paseó por las calles, que había empezado de manera tan alegre, pierde su resplandor bajo un cielo color de marfil:

> Camminai tutta la mattina per la città immersa nell'aria tiepida e morta: le strade mi venivano incontro come sogni inutili; i negozi che mi avevano fatto fantasticare, li mortificavo con la mia indifferenza. Ogni tanto le mani toccavano nella tasca del cappotto quei molti biglietti da mille, e dovevo abbassare il viso perché le lacrime non si vedessero (Ibíd.: 25).

Así, la desolación del paseo milanés se contrapone a la plenitud del vagabundeo en Nápoles. Se trata de una dicotomía que cuestiona al mimo paradigma de la modernidad, el cual, como nos recuerda Benjamín, identifica la actividad *flâneur* con la decadencia, en correspondencia con la afirmación de la mercantilización capitalista: caminar sin rumbo ni sentido es una ocupación posible solo donde la incesante actividad económica no ha llegado a ocupar todos los aspectos de la existencia. Una actividad que, con distintos matices, estructura toda la poética de Ortese como manifestación de un inquieto estar en el lugar.

BIBLIOGRAFÍA

Alfano, G., *Paesaggi, mappe, tracciati*, Napoli, Liguori, 2010.

Benjamin, W., *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid, Editorial Taurus, 1972.

Braidotti, R., *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Clerici, L., "Anna Maria Ortese", *Belfagor*, n. 4 (1991), pp. 401-417.

--- *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

--- "L'invisibile trama dei racconti", in Ortese, A. M., *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

Croce, E., *Ricordi familiari ed altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1962.

Farnetti, M. *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998.

--- "Guida di Toledo", en Ortese, A. M., *Romanzi*, Adelphi: Milano, 2002,: pp.1133-51.

Giovannetti, P., "Anna Maria Ortese e la nebulosa del dolore", *Linea d'ombra*, n. 84 (1993), pp. 19-21.

--- "Ritratto di Anna Maria Ortese", *Lettera dall'Italia*, n. 33 (1994), p. 16.

--- "Poesia in cerca di libro. Sulla scrittura in versi di Anna Maria Ortese", *Il Giannone*, n. 7-8 (2006), pp. 165-181.

Maraini, D., *E tu chi eri?,* Milano, Bompiani, 1973.

Martínez Garrido, E., "Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres", *Cuadernos de filología italiana*, n. extraordinario (2000), pp. 529-546.

Motta, A.,"L. Clerici, *Apparizione e visione*. Vita e opere di Anna Maria Ortese", *Incroci,* n. 7 (2003), pp. 123-129.

Nardella, R., "Anna Maria Ortese: l'opera in fieri". *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 5 (1998): pp. 291-309.

Ortese, A. M.: *Il treno russo*, Catania, Pellicanolibri, 1983.

--- *Il mormorio di Parigi*, Roma-Napoli, Theoria, 1986.

--- *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998.

--- *La lente scura*, Milano, Adelphi, 2004.

--- *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006.

--- "Incontro col girasole", *Il Giannone*, n.7-8 (2006), pp. 23-26.

**ASSENZA DI MADRE (E ASSENZA DI PADRE) NELLA VITA E NELL'OPERA DI STEFANO PIRANDELLO**

*Sarah Zappulla Muscarà*
*Università di Catania*

ABSTRACTS
Il "peso" schiacciante delle "due entità di Padre e di Madre" è quello di una "presenza" che è in realtà "assenza", categoria fondante l'universo letterario di Stefano Pirandello, figlio primogenito di Luigi. Chiara ed eloquente a tal fine gli appare la magica operazione che la letteratura può realizzare .È perciò che della soggezione materna e paterna, dell'opprimente *timor sacro*, Stefano si libera per il tramite della scrittura. "Ciò che hai ereditato dai padri, riconquistalo, se vuoi possederlo davvero" recita il detto di Goethe (citato da Freud) che sottolinea quanto sia cruciale il confronto con le tracce paterne (e materne) cicatrizzate nel proprio destino.

It was only through the "magic" that only literature can achieve that Stefano Pirandello, eldest son of Luigi, managed to free himself from the oppressive paternal and maternal "sacred awe". The overwhelming weight of his father and mother's presence, or, rather, absence, is one of the basic themes of Stefano Pirandello's literary universe. "If you really want to possess what you have inherited from your forefathers, you have to reconquer it" Goethe's words, quoted by Freud, emphasize how crucial is the comparison with parental traces, healed in one's one destiny.

KEYWORDS
Madre e padre in Stefano Pirandello.
Mother and father in Stefano Pirandello

Subito dopo la pubblicazione del romanzo *I Vicerè* a Federico De Roberto l'amico e sodale Luigi Capuana, da Roma, il 3 ottobre 1894, scrive chiedendogli *una chiave*:

> Hai fatto un lavoro con *sei para di…!* […] Lo rileggerò. Ma tu dovresti farmi un piacere per mettermi in caso di gustarlo meglio; dovresti mandarmi *una chiave*, coi nomi veri, perché parte non li rammento. Figuriamoci che se ne dice costì! Quel Consalvo (stavo per dire quel *Marchese di S. Giuliano*) è una meraviglia addirittura!
> (Capuana e De Roberto, 1984: 347-348).

E la *chiave* per leggere l'intera, enigmatica opera di Stefano Pirandello, figlio primogenito di Luigi e di Maria Antonietta Portolano, dove piano del vissuto e piano della creatività costantemente e metaforicamente s'intrecciano? Per accedervi fra angoli

e spigoli, incrinature e fratture, per orientarsi e scegliere la rotta, seguendo il filo della pura logica delle tracce? Dichiara consapevole Stefano Pirandello:

> Enorme e determinante peso hanno avuto su di me fin dall'infanzia le due entità di Padre e di Madre. Esse hanno assunto talora aspetti tragici, in conflitto com'erano e chiuse ognuna in una sua sfera di integrale giustificazione: il che scindeva il mio animo (Pirandello, S., 2004: 12).

Il "peso" schiacciante delle "due entità di Padre e di Madre" è quello di una "presenza" che è in realtà "assenza", categoria fondante l'universo letterario di Stefano. Un dolo di madre e di padre, una provocazione per l'intera vita, fantasmi perennemente incombenti. Novello, innocente Sisifo, condannato al supplizio del macigno, Stefano si sforza di alleggerirne il "peso". E non per caparbia volontà di esorcizzare la pena ma per compiutamente esprimerla nella scrittura, sollecitando la necessità della pacificazione. Chiara ed eloquente a tal fine gli appare la magica operazione che la letteratura può realizzare.

Arduo vivere in casa Pirandello, con un padre genio e una madre folle. Dove vige il *timor sacro*, le passioni si accendono raggiungendo punte di esasperato rancore. Fatale famiglia il cui fine, dichiara Oreste in *Un padre ci vuole*, sembra quello di "distruggersi l'un l'altro".

Figlia di un ricco socio in affari del padre Stefano, Luigi sposa Maria Antonietta a Girgenti (com'era allora chiamata Agrigento), il 27 gennaio 1894. Afflitta da turbe psichiche, che si aggraveranno per le tre gravidanze, la perdita della dote nell'allagamento della zolfara, l'angoscia d'inadeguatezza nei riguardi del marito e del suo mondo, ancor più per una forma di gelosia patologica, ereditaria nella famiglia, che investendo in particolare la figlia Lietta la spingerà ad accusare d'incesto il marito (il pensiero va ai *Sei personaggi in cerca d'autore*), Maria Antonietta verrà ricoverata, il 13 gennaio 1919, a Villa Giuseppina, una casa di salute per malati di mente, in via Nomentana n. 126, dove rimarrà fino alla morte, avvenuta il 17 dicembre 1959. Ventitré anni dopo quella di Luigi. Anche la prima fidanzata degli anni giovanili di Luigi, la cugina Rosalia, detta Lina, figlia del capitano Andrea, fratello del padre Stefano, abbandonata nel 1893, cadrà preda di un forte decadimento mentale.

Scrive Stefano, al quale la madre chiede insistentemente di condurla con sé:

> Vedemmo quel giorno avvicinarsi come il condannato a morte vede il giorno dell'esecuzione, restammo, dopo il 'tradimento' con cui si poté

> condurla e lasciarla in quella prigione, come una famiglia devastata dal lutto e dalla colpa (Pirandello, S., 2004: 90).

Caratterizzato sin dall'inizio dalla difficoltà di comunicazione il rapporto fra Luigi e Maria Antonietta. Due mondi che s'incontravano e si scontravano per la lontananza della moglie dal tumulto creativo del marito. Disconoscendo il valore della normalità, Luigi investiva la fragile Maria Antonietta delle lacerazioni del suo spirito, ostinandosi a forgiarne l'animo, come fosse creta, a sua immagine. Scrive al padre da Roma l'8 febbraio 1898:

> Quel che io, senza mai darlo a vedere, ho sofferto in questi anni di matrimonio, in compagnia d'una donna incapace d'intendermi e di sentire elevatamente, nessuna lingua umana potrebbe esprimere. Pure, contenendo e domando ogni impeto naturale, mi sono sempre forzato a rialzarla fino a me (Pirandello, L., 1996: 341).

E quel "rialzarla" squarcia le tante frustrazioni che hanno investito l' "incapace" Maria Antonietta nelle cui foto è dato cogliere le avvisaglie del futuro straniamento (Zappulla Muscarà e Zappulla, 2013: *passim*).

Maria Antonietta, dal canto suo, non in grado di penetrare l'intricato labirinto del genio, relegata in un ruolo unicamente domestico, erigeva un muro a sua difesa.

Così la Madre nei *Sei personaggi in cerca d'autore*:

> Tu sai parlare; io non so… Ma creda, signore, che dopo avermi sposata … chi sa perché! (ero una povera, umile donna…).

E di rimando il Padre:

> Ma appunto per questo, per la tua umiltà ti sposai, che amai in te, credendo… […] No, vede? Dice di no! Spaventevole, signore, creda, spaventevole la sua (*si picchierà sulla fronte*) sordità, sordità mentale! Cuore, sì, per i figli! Ma sorda, sorda di cervello, sorda, signore, fino alla disperazione! (Pirandello, L., 1971: 66).

Ad Ugo Ojetti, il 10 aprile 1914, Luigi Pirandello scrive:

> Già forse da un pezzo ti sarà arrivata agli orecchi la notizia delle mie *immeritamente* sciagurate condizioni familiari. Non è vero? Ho la moglie, caro Ugo, da cinque anni pazza. E la pazzia di mia moglie sono io – il che ti dimostra senz'altro che è una vera pazzia – io, io che ho sempre vissuto per la mia famiglia, esclusivamente, e per il mio lavoro, esiliato del tutto dal consorzio umano, per non dare a lei, alla sua pazzia, il minimo pretesto d'adombrarsi. Ma non è giovato a nulla, purtroppo;

> perché nulla può giovare! I medici hanno dichiarato che è una forma irrimediabile di paranoja, del resto ereditaria nella sua famiglia (Pirandello, L., 1980: 78).

Eppure Maria Antonietta è stata, ancora con Stefano, "l'unica donna che lo abbia 'preso' tanto da divenire fonte di una delle componenti del suo spirito 'responsabile'". Almeno finché non sarà interamente 'preso' dalla *sua* giovane attrice-ispiratrice Marta Abba. Allora era un tremito estenuante, un cercarsi continuo, un isolarsi dal mondo, tanto che Stefano ricorderà i genitori più nella veste di amanti che di sposi:

> Vedevamo quasi sgomenti che *nullità* diventassimo noi, di punto in bianco, per quei furenti amanti, quei due evasi in un loro cielo, dove un poeta non finiva più di trovare modi inauditi di glorificare la sua Dea (Zappulla Muscarà e Zappulla, 2013: 14).

Fra loro, a tratti, solo violente, improvvise accensioni dei sensi che sembravano squarciarne il silenzio. Quell'eros malato e torbido Stefano trasferisce nella commedia *La casa a due piani,* dove si annidano, covano e si moltiplicano i fantasmi di una giovinezza amara, trascorsa più nella solitudine degli affetti che nella loro necessaria coralità. Accanto ad una madre psichicamente perturbata, dolorosamente inquietante, e ad un padre tanto appassionato e ardente di sentimenti quanto profondo e spietato ragionatore. In una lettera a Luigi del 10 giugno 1926 del " suo vero animo" Stefano scrive:

> È sempre quello di quel tuo Stestè di otto anni che si azzuffava con Mamma perché non poteva sopportare i giudizi temerarii sul tuo conto e avrebbe dato il suo sangue per convincerla che tu eri un uomo da amare come ti amavo e ti amo io, con devozione assoluta. Ancora oggi che ho la mia famiglia – e sia lodato Iddio, è una vera famiglia, - non so che cosa non farei per darti il sentimento reale che il mio affetto, il mio amore per te è una cosa importante, più libero e più schiavo del comune affetto dei figli per il padre (Pirandello, L. e S., 2008: 99).

Quanto al rapporto con la madre Antonietta: "Restava nel giovane l'immagine ella madre, autorità lontana, ininfluente nella vita presente, ma l'unica che in lui avesse voce", leggiamo di Selikdàr nel romanzo *Timor sacro* (Pirandello, S., 2011: 248). Con gli anni, però, la visione di Stefano s'amplia viepiù: "Figlio da sempre, io", si definisce nella poesia *Giro* della silloge *Le Forme*, ma poco più avanti, "Padre per sempre, io", in una conquistata circolarità, in una "comunione di padre-e-figlio" (Landi, S. [ps. di . Pirandello, S.], 1942: 21-22). I ruoli infatti talvolta si possono capovolgere "e chi ormai

è il figlio o chi il padre… chi può distinguerlo più?" si chiede Oreste nella commedia, dall'emblematico titolo, *Un padre ci vuole*, stesa da Stefano nel 1936 ma a lungo rimaneggiata. Sottilmente beffarda, razionalmente acuta, fortemente autobiografica, la commedia insiste sul tema della paternità come missione:

> Nella bestia padre è chi è, ma nell'uomo, solo chi fa, chi fa da padre! Che può esser l'istesso, ma non importa se è un altro! chiunque! ma perfino dentro di te puoi trovarlo: te lo fai da te! e può perfino apparire in tuo figlio. Ma un padre ci vuole! ci vuole assolutamente! (Pirandello, S., 2004: 607).

E giacché padre non è soltanto quello biologico, ma chiunque ti insegna qualcosa, ti aiuta a crescere, con moderna sensibilità Ione, protagonista dell'omonima tragedia di Euripide, afferma: "Onoro chi mi nutre. Chi mi fa del bene io lo chiamo 'mio padre'". Nel caso di Stefano, è il figlio stesso ad assumersi il ruolo di padre. In una toccante lettera del 24 febbraio 1932, intrisa di amorevole sollecitudine, dichiaratosi anch'egli come Luigi "nato a donarsi", Stefano invita pressantemente il padre, che da Parigi dove si trova gli ha confessato il suo "disamore di tutto", a rientrare in Italia, stabilirsi presso la sua famiglia, rituffarsi nell'arte "disinteressata", rinunciando al "grande affare" teatrale e, soprattutto, cinematografico (con cui dare pure, motivazione non secondaria, visibilità internazionale a Marta Abba). Sarà Stefano a prendersi cura di lui:

> Dà un calcio a tutte le vanità che ti levano l'aria ai polmoni e la terra sotto i piedi: non pensare ai guadagni. […] Qui *si vive la nostra vita*: anche se *si soffrissero* soltanto i nostri dolori, e non ci fosse alcuna soddisfazione, alcun orgoglio per compenso, sarebbe sempre meglio che il non aver nulla da dare fuori, né gioja né dolore, a un altro popolo (Pirandello, L. e S., 2008: 211).

Negli anni successivi, infatti, gli sarà molto vicino, aiutandolo perfino nel lavoro artistico, a detrimento talora del proprio. Della loro eccezionale simbiosi letteraria Valentino Bompiani annota: "Il rapporto di Stefano col padre era del tutto fisiologico: Stefano aveva un cervello simile, ma critico, e Pirandello se ne serviva come di un proprio organo" (Pirandello, L. e S., 2008: 14). È per questo che, scomparso il padre, riscattatosi dai duri doveri filiali che si era ritenuto in obbligo di adempiere, si riappropria della libertà creativa, seppur senza aver ancora elaborato del tutto un lutto lacerante. In seguito, amareggiato e risentito, temendo che il corteggiamento suasivo del suo editore, Valentino Bompiani, con cui ha da tempo intessuto rapporti amicali, anche

se non privi di reiterati travagli, sia dovuto ad un interesse verso di lui non tanto come "un autore, ma come figlio di quell'altro scrittore" (che aveva tentato pure, suo tramite, di sottrarre alla più potente casa editrice Mondadori), da cui sollecitare inediti e scritti sul padre, vicino inoltre a letterati di rilievo da acquisire alla propria scuderia, il 15 gennaio 1942, da Roma, puntualizza:

> Io a mio Padre ho dato esattamente quarantadue anni della vita mia. […] Io – e talvolta gli altri mi fanno pensare che sono stato uno sciocco – ho voluto servire mio Padre, finché ebbe un alito di vita. E mai mi sono servito di Lui. Mai: gli ho dato, rinnovando continuamente la Sua vita, non solo tutto il mio amore e tutto il mio tempo (fuorché proprio qualche scampoletto), ma anche il mio ingegno, ma addirittura la mia collaborazione creativa (pur avendo da creare per me), e quella era la mia capacità di muovermi e di acquistare tra gli uomini, e i miei amici e la mia famiglia stessa; ho sposato tutte le sue cause, anche quelle che non giudicavo buone, ho combattuto tutte le sue battaglie anima e corpo al suo servizio. […] Bene mi sono conquistato il potere e il modo e il diritto di farlo ora tutta cosa mia, mio Padre: come io sono stato cosa sua. Non posso più servire, non posso più essere chiamato a fare il figlio (Pirandello, S., 2004: 314-315).

"Io ti amo, babbo, ma devo vivere" fa dire Stefano al protagonista di *Timor sacro,* Simone Gei, *alter ego* dello scrittore, allorché decide, contro il suo volere, di sposare Lora Girard. Forse lo avrebbe placato un romanzo, "tante cose della mia vita, e della mia famiglia", che sciogliesse il grumo di sofferenze e spazzasse via antichi conflitti e incomprensioni, *Il libro della Gisa*, "generosa e imprudente che aveva preso le sue parti", alienandosi l'affetto del padre. Un romanzo, *Timor sacro*, con cui "rioccupare e rifar sua" la casa paterna, nido, tana, rifugio, ristoro, torre del faro, casa fidente, roccaforte dell'alta cultura, ma pure uccelliera, gabbia, antro, trappola, prigione, covo ardente, stanza della tortura (Pirandello, S., 2011: *passim*). Con cui riguadagnare *Il muro di casa,* dal titolo del suo primo romanzo, il cui protagonista, Giacomo Grimi, rinvia all'autore, come il padre a Luigi e la madre a Maria Antonietta.

Un legame complesso, tormentato, amoroso e tirannico, quello fra Luigi e Stefano. Nella ricordata lettera del 10 giugno 1926, da Roma, il figlio scrive:

> Perché devi avere, Papà mio, questo senso atroce della tua vita e di noi che ne siamo le creature? Io vedo che sei sempre arrivato ad approfittarti di ogni sciagura, di ogni contrarietà, per la tua arte – sei sempre riuscito a astrarle dalle determinazioni dei tuoi casi e a poterci lavorar sopra. Tu hai sempre dominato te stesso e la tua sorte. Se tu avessi avuto una sorte più

> facile a che ti sarebbe servito possedere tanta energia? (Pirandello, L. e S., 2008: 100).

Luigi si lagna insistentemente della sua infelicità, ma poiché è dalle piaghe più acerbe che egli trae corpo, linfa, sangue, nervi per la sua arte, ben vengano: “Essere infelice, come tu sei, Papà mio, vale bene *la pena* di esserlo!” (Pirandello, L. e S., 2008: 100)

Struggente, a proposito della capacità del padre di metabolizzare ogni dolore, di farne sua vivida sostanza, l’acre persuasione cui giunge il figlio nella maturità ripensando alla loro corrispondenza negli anni della prigionia, alle accorate raccomandazioni di prudenza,sempre in *Timor sacro*:

> Sapeva ora che quell’umiltà e passione con cui il padre lo supplicava di restargli vivo, così commovente e ingenua, così tutta di cuore, di povero padre tutto padre, era soltanto il modo di non aver orrore del suo sentimento vero, vitale, dov’egli certo era oscuramente consapevole che, dopo aver dato e quasi imposto al figlio quella fiducia ch’egli potesse aver vita solo nell’ambito della loro comunione, se egli gli fosse morto, non soltanto la sua grande forza l’avrebbe lasciato vivo, da solo, ma si sarebbe perfino rinutrito prodigiosamente di questa sventura come una pianta di una potatura, amandola come egli non poteva far a meno d’amare tutte le sue prove, le più crudeli, tutte utili, tutte necessarie alla faticosa e gloriosa liberazione del suo spirito. Dalla morte del figlio sarebbe forse nata la sua opera più bella. E pover’uomo non voleva (Pirandello, S., 2011: 304).

E ancora:

> “Reintegrare con l’arte”, diceva Simone. E l’idea era […] che, aiutato da questo mezzo, poi dovesse essere il padre a capire, cioè lui a percorrere la distanza che li separava e a riparare al grande errore che era nato tra loro. Ma era Simone, e non il padre, che s’industriava a scrivere, a ricostruire una stagione passata, a mettere in campo ragioni. […] né s’avvedeva che l’idea stessa del libro la diceva lunga su quella soggezione. Un invincibile timor sacro (Pirandello, S., 2011: 296).

Fatale soggezione da cui Stefano si è infine liberato, ancorché inconsciamente, già dall’epoca dell’idea prima del romanzo, materia ora lentamente risolta in se stesso, ricreando nell’arte, “una parola da lasciare”. Ormai lontana dal rovello antico delle iniziali tematiche familiari, anche la produzione teatrale di Stefano, negli ultimi decenni, dopo la seconda guerra mondiale, ne affronta altre di ampio respiro storico, economico e sociale, in un forte impegno drammaturgico non esclusivamente volto all’irriducibile evocazione di un difficile vissuto.

Con impervia modernità e schiettezza Simone-Stefano mostra al lettore tutti i ripensamenti, le insicurezze di un mancato approdo artistico dell'opera sua, giuocata su un doppio registro, interiore ed esteriore. A nulla vale il *labor limae*: "C'è chi, osannato da cori internazionali, ha la libertà di rispondere a sberleffi e sarcasmi crescendo nell'ammirazione generale: uomo superiore, geniale! E c'è Simone che suda ogni silenzioso passetto, da cui poi sospirando torna indietro" (Pirandello, S., 2011: 45). È il 1936, l'anno dell'annessione dell'Abissinia e della scomparsa di Luigi Pirandello.

La travagliata esistenza di Stefano, le vicissitudini private e professionali, il tumultuoso rapporto con il padre, l'inevitabile confronto con il suo genio, hanno acceso l'aura di disincantata ironia di cui avvolgeva se stesso e le proprie sfortune. Così in una lettera da Roma a Luigi, datata 4 novembre 1925:

> Sono diventato uno scrittore leggibile dacché sono riuscito a ironizzare tutta quella torbida e antipatica angoscia della mia natura. L'antipatia è scomparsa, il torbido s'è fatto generatore di meravigliosità. Lavoro come un eroe dalle 7 della mattina alla sera. Il romanzo va avanti. È intitolato: *Livia Lúppia città spettacolo di cose possibili ma inverosimili*. Il titolo risponde bene al romanzo e mi piace (Pirandello, L. e S., 2008: 87).

Quell'ironizzare fortemente percorso d'amaritudine attraversa *Timor sacro*, di cui *Livia Lúppia* è giovanile, poi interamente stravolto, incunabolo.

Gli è che Stefano ha dovuto costantemente fare i conti con l'*egritudo*, nella dimensione senecana del termine, un quasi pre-natale mal d'esistere. Alla ricerca del padre, che è anche madre, e alla ricerca della madre, che è anche padre, il figlio Stefano, in un continuo μείγμα, solo e smarrito, erede di un genitore titanico ma anch'egli vulnerabile che non si propone come un modello esemplare o universale. Come l'icona struggente di Telemaco, Stefano-Icaro, figlio che ambisce di levarsi in volo, di conquistare il suo spazio, non si crogiuola nel nichilismo ma invoca la restituzione di un senso all'esistenza. Scrittura, la sua, d'amore e di tenebra, di cuore e di mente, folta di complessità, di scabrosa reticenza, ibrida, percorsa da tensioni, dissonanze, inquietudini, da una sofferenza che vuol sottrarsi al destino disperante della solitudine, dare un valore positivo e totale alla realtà, azionando la fascinazione analogica d'un processo d'interazione comunicativa. Comunicare l'affanno dei traumi individuali e collettivi per aprire, con Karl Jaspers, "un orizzonte nel quale le diverse esistenze determinate e finite, scoprendosi tali, riconoscono assieme alla loro esistenza e alla loro verità

l'esistenza e la verità delle altre" (Pirandello, S., 2011: 33). Entro tale orizzonte, Stefano guarda al dolore dell'altro non più come antitetico ma come complementare al suo.

"Ciò che hai ereditato dai padri, riconquistalo, se vuoi possederlo davvero" recita il detto di Goethe (citato da Freud) che sottolinea quanto sia cruciale il confronto con le tracce paterne (e materne) cicatrizzate nel proprio destino.

BIBLIOGRAFIA

Capuana, L. e De Roberto F., *Capuana e De Roberto*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984.

Landi, S. [ps. di Pirandello, S.], *Le Forme*, Milano, Bompiani, 1942.

Pirandello, L., *Maschere nude*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1971, vol. III.

Pirandello, L., *Carteggi inediti (con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo*), a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980.

Pirandello, L., *Lettere dalla formazione 1891-1898*, introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.

Pirandello, S., *Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, Milano, Bompiani, 2004, vol. 3.

Pirandello, L. e S., *Nel tempo della lontananza (1919-1936),* a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2008, ed. ampliata e aggiornata (1ª ed., Catania, la Cantinella, 2005).

Pirandello, S., *Timor sacro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 2011.

Zappulla Muscarà, S. e Zappulla E., *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, Catania, la Cantinella, 2013.

# *PUES QUE TIENE LIBERTAD POR DECIR ALGUNA COSA...* NOTICIA DEL CUADERNO POÉTICO DE SOR EULARIA TEIXIDOR (SIGLO XVIII) [1]

*Verònica Zaragoza Gómez*
*Universitat de Girona*

ABSTRACTS

En este trabajo examinamos uno de los escasos poemarios manuscritos femeninos de época moderna conservados en el ámbito lingüístico catalán. El cancionero autógrafo *Coblas*, fue escrito íntegramente en castellano por la dominica sor Eularia Teixidor (Barcelona, 1712-1767), priora del monasterio de Santa María de Montesión (Barcelona). En una primera parte del artículo, intentaremos profundizar en el perfil vital de esta autora, desconocida hasta ahora por haber permanecido su obra inédita en un archivo monástico. Tras avanzar en el esbozo biográfico, examinaremos el contenido del manuscrito, compuesto por un total de 53 composiciones de carácter místico-espiritual, realizados en la órbita de la producción conventual femenina por encargo del confesor. Debido a las dimensiones del cuaderno, aún desconocido por la crítica, cerramos el trabajo con una relación de los títulos y primeros versos.

In this paper we examine one of the few book of poems of the Modern Age written by a woman in the catalan linguistic area. The manuscript is an autograph called *Coblas*, written in Spanish by the dominican sister Eularia Teixidor, which belonged to the monastery of Santa María de Montesión (Barcelona). In the first part of the article, we will deepen into the biographical profile of the author, who has been undiscovered until now because her work remained handwritten in a convent archive. After the biographical sketch, we will analyze the content of the manuscript, which is composed of 53 mistico-espiritual compositions, made in the orbit of the feminine convent production commissioned by the Confessor. Due to the dimensions of the manuscript, which is still unknown to the criticism, we end the paper with a list of titles and first verses.

KEYWORDS

Literatura femenina conventual, Poesía religiosa, Eularia Teixidor, Manuscrito, Literatura de la Edad Moderna

Women's Monastic Literature, Religious Poetry, Eularia Teixidor, Manuscript, Literature of the Modern Age

---

[1] Este estudio forma parte de un proyecto de tesis doctoral en curso. Agradezco tanto a la comunidad de religiosas de Sant Benet como a la de Montesión las facilidades de consulta de su archivo. Transcribo literalmente los títulos y primeros versos, inclusivos los signos de puntuación y, en cuanto a las transcripciones de los versos, sigo los criterios de Blecua & Serés dir. (2008).

## 1. INTRODUCCIÓN

Aunque en los últimos años, el corpus textual femenino de época moderna, exhumado y estudiado refleja una intensa dedicación poética femenina en el ámbito hispánico (Olivares ed. 2009),[2] se advierte que son pocos los libros de poesía escritos por mujeres que llegaron a imprimirse entre los siglos XVI-XVIII. Aunque algunas plumas femeninas privilegiadas llegaron a confeccionar un corpus poético «suficientemente amplio como para haber podido confeccionar con él un libro de poesía impreso más o menos modesto» (Marín 2011: 240),[3] la inmensa mayoría permanecieron manuscritos, cuando no fueron destruidos o permanecen aun desaparecidos.[4] Al reflexionar sobre la problemática en torno a la impresión de obra femenina en dicha época, la estudiosa Nieves Baranda refiere que

> [...] si para la mujer la construcción de la conciencia como escritor autorizado es problemática y encuentra numerosas dificultades en la sociedad moderna, más lo es aún la publicación de la obra, porque representa el paso de una difusión manuscrita siempre minoritaria, ajena a factores económicos y a sujeciones legales, al impreso, sobre el que inciden todos estos factores y cuyo destinatario último es un público amplio (2005: 92).[5]

Así pues, salvo las contadas excepciones de algunos cancioneros femeninos impresos que nos ha dejado el período moderno, gran parte de los versos de mujeres que llegaron a la imprenta lo hicieron insertos en las biografías de sus autoras,

---

[2] Vid. BIESES. Bibliografía de escritoras españolas. Internet. [15/8/2013].<http://www.uned.es/bieses/>.

[3] En este trabajo Mª Carmen Marín proporciona un útil inventario de pliegos sueltos femeninos de la época y reflexiona acerca de esta ausencia de impresiones.

[4] Cabe tener en cuenta que la recuperación de los textos femeninos va en paralelo con el interés que el tema está despertando en los últimos años. Podemos celebrar la aparición reciente de un manuscrito de la autora mallorquina Gertrudis Conrado, a la cual se le atribuía obra dramática desparecida (Hormigón dir. 1996: I, 110). Se trata del manuscrito *Comedia Nueva intitulada por guardar fidelidad insultar a la inocencia y esclava por el honor* (c. 1786), obra escrita en castellano y representada en Palma en 1786, aparecido en el catálogo de la casa de subastas barcelonesa *Soler y Llach* este pasado mes de junio.

[5] Para entender el grado de desautorización social de la escritura femenina en la época moderna, basta recordar los versos de la impresora valenciana Jerónima Galés (s. XVI): «Puesto que el mujeril flaco bullicio / no debe entremeterse en arduas cosas, / pues luego dicen lenguas maliciosas / que es sacar a las puertas de su quicio...» (vv. 1-4, en los preliminares de *Libro de las historias y cosas acontescidas en Alemaña, España, Francia, Italia, Flandres, Inglaterra,* […] *Compuesto por Paulo Iouio Obispo de Nuchera en Latin, y traduzido en romance Castellano por Antonio Joan Villafranca, médico Valenciano* […] 1562); en la misma línea, encontramos la queja proferida por la poeta Narcisa Torres (Rosa Trincares, s. XVIII), que reivindicaba en catalán su numen poético: «I si acàs me digués algun jarraire / (perquè destos lo món jamés té falta) / perquè m'he posat jo, sent como só dona, / a escriure poesies, dic la causa: / "Açò és furor diví, és sagrat numen / que Déu a la creatura li senyala / com a dot natural en què demostra / aquell seu numen la magestat sacra; / i puix Déu m'influí a mi d'aquest do, / encara que en jamés jo estudiat hatja, / puc molt bé fer més obres de poesia / per ser divinament nativa gràcia"» (vv. 133-144, en los preliminares de Carles Ros, *Epitome del Origen y Grandezas del Idioma Valenciano*..., 1734). Una contextualización del tema en Ferrer (2006), entre otros.

mayoritariamente religiosas virtuosas con cuyas Vidas o hagiografías publicadas tras su muerte se pretendía enaltecer su virtud espiritual y exponerlas como un paradigma de santidad a imitar.[6] Desde este punto de vista, la poesía de las monjas que se incluía póstumamente en su Vida impresa, podía considerarse como una exhibición de la perfección de sus autoras, mujeres extraordinarias que dedicaron su vida a glorificar y a seguir a Dios y que escribieron acerca de este camino de perfección (Morujão 1996). En la esfera lingüística catalana, como en todo el ámbito hispánico, algunas de estas religiosas extraordinarias que también resplandecieron con su pluma y cuyas composiciones poéticas acompañan a sus vidas son la insigne dominica sor Hipòlita de Jesús y Rocabertí, la terciaria agustina sor Beatriz Anna Ruiz y Guill, la agustina sor Josefa Nebot y Coscolla o la beata Mariana Cuñat y Serra éstas dos últimas con obra conservada en sus Vidas manuscritas–, entre otras (Zaragoza ([en prensa]).[7]

Lo que es un hecho es que en dichos territorios, más allá de este acervo lírico disperso y en ocasiones difícil de rastrear, hemos de lamentar la escasez de manuscritos poéticos, debido en gran medida a la desaparición de muchos fondos así como a la destrucción de producción escrita documentada. Estas circunstancias han motivado un desconocimento total de magníficas voces poéticas femeninas de toda una época y la creencia casi generalizada de que las mujeres de los siglos XVI-XVIII no estaban capacitadas para el uso de la pluma. Con todo, en la esfera del ámbito conventual catalán, destaca un ejemplar extraordinario y digno de mencionar: el manuscrito de coplas custodiado en el convento de carmelitas descalzas de la Inmaculada Concepción de Barcelona (1586), patrimonio del siglo XVII atesorado colectivamente, que recopila unas 187 composiciones anónimas, escritas en castellano, catalán y latín. A lo largo de 221 folios, encontramos piezas poéticas de diferente forma métrica, muchas de las cuales fueron escritas o copiadas por las religiosas de la comunidad a lo largo de su vida en la clausura: coplas, villancicos, romances, letrillas, seguidillas, redondillas, cuartillas..., elaboradas *ex profeso* con motivo de profesiones religiosas o de otras festividades conventuales, pero también para la devoción del Señor o de determinados santos, entre los cuales no podía faltar la maestra en virtud y letras Teresa de Jesús

---

[6] Explicitan y contextualizan la relación directa entre escritura femenina y ámbito conventual numerosos trabajos como Poutrin (1995), Zarri & Baranda ed. (2011)...

[7] Sobre el tema de la producción y consumo poético en los conventos femeninos del período moderno, se ha ocupado Nieves Baranda en un trabajo que está a punto de salir publicado (Baranda [en prensa]). Agradezco a la autora que me haya permitido leerlo y acceder a sus interesantes reflexiones antes de su aparición. Sería interesante comparar la figura de sor Eularia con otras poetas religiosas de la época como sor Marcela de San Félix (Arenal & Sabat de Rivers1988), Marcia Belisarda (Cerezo 2012)...

(Gras 2013: 315).[8] Este manuscrito, junto al de sor Eularia representan, sin duda, dos de los testimonios poéticos femeninos más interesantes y valiosos con los que estamos trabajando en nuestra investigación.

## 2. TRAS LA PISTA DE SOR EULARIA TEIXIDOR Y PUJADES (BARCELONA, 1712-1767)[9]

El cuaderno que lleva por título *Coblas* es obra de sor Eularia Teixidor y Pujades. Aunque no está firmado y las rúbricas hablan de un yo poético indefinido en 3ª persona («una religiosa», «una alma», «el alma», pero con una voz poética presente en 1ª persona en las composiciones), atribuimos a sor Eularia la autoría de esta obra por la anotación del lomo del cuaderno (*Sor E. Teixidor, OP (Montsió) Coblas, 1767*); y, especialmente, gracias a la información proporcionada por una apostilla que cierra el volumen, escrita por una mano diferente a la del cuaderno. [10] La anotación tal vez podría pertenecer a su confesor, hombre de confianza de la religiosa en cuyas manos podría haber ido a parar su cuaderno poético personal, o de otra persona que obedecía órdenes del mismo:

*Eufrasia Teixidor, priora de Montsió (m.1767)*

La monja que escrivió todas las coblas de este libro y las compuso del modo que ella avisa en su prólogo, fue la R.M.V. Eufràsia Teixidor, que murió siendo priora del convento de Montesión, orden de predicadores de Barcelona, a la una de la mañana del día mes de julio de 1767; la qual hubo una enfermedad muy penosa y prolongada, y en ella fue assombro de resignación y paciencia a todas las monjas, y que su muerte para todas de grande constancia y exemplo, por dexarles evidentes señas de ser su muerte la más graciosa a los ojos de Dios. Un mes antes de morir, viendo que se le iba acercando esse tiempo, escrivió una carta a su confessor y le embió inscrita en ella la décima siguiente, que fue la última que compuso, para pedir la gracia de morir bien y en el amor de Jesús, la qual ha aparecido a su mismo confessor copiar en esse mismo libro para gloria de Dios […] (*Cobles,* pp. 248-249).[11]

---

[8] Véase una descripción del manuscrito en la Base de datos Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna (MCEM): http://mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=2085. Actualmente, me encuentro trabajando este Cancionero. Sobre el contexto de producción poética carmelitana en dicho convento barcelonés, además del imprescindible trabajo de Gras (2013), léase también Zaragoza ([en prensa]).

[9] Un primer acercamiento al manuscrito y a la autora en Zaragoza (2013).

[10] En Zaragoza (2013: 344 y 346) apuntábamos que la nota pertenecía al confesor, pero el hecho de que se refiera al confesor en 3a persona podría significar que se trata de otra persona (o que el mismo confesor se refiriese a sí mismo en 3ª persona), pero no lo podemos asegurar.

[11] Error en la paginación: en realidad se corresponden a las pp. 233-234.

Con esta nota, se desentraña la identidad de la autora, si bien es cierto que solo se proporciona un determinado perfil religioso estereotipado: aquí, sor Eularia es presentada sucintamente como un modelo de santidad digno de imitar, un espejo de virtudes («assombro de resignación y paciencia a todas las monjas», de «grande constancia y exemplo», por «ser su muerte la más graciosa a los ojos de Dios»...). Además, hay un detalle que cabría tener en cuenta: aunque en toda la documentación consultada nuestra autora aparece como sor Eularia –siendo éste el nombre que consta en su firma en la documentación monástica así como también en una carta afectuosa dirigida a su hermana–[12], en la nota final del cuaderno, se le asigna el nombre de sor Eufrasia.

Detalle de la firma de sor Eularia en documentación conventual.
Archivo de Dominicas de Montesión (ADM).

Podría tratarse de una confusión ortográfica (Eularia=Eufrasia) efectuada por alguien lejano a la autora, pero no es desatinado pensar que, tras la muerte de sor Eularia, hubiese la intención de promocionarla como un paradigma espiritual superior, un modelo de santidad a seguir en su comunidad; así, al otorgarle el nombre de Eufrasia, no solo se podría estar estableciendo una genealogía de mujeres con un carisma místico-espiritual determinado, situando a la poeta del siglo XVIII como digna sucesora de otra Eufrasia virtuosa de la misma comunidad de Montesión, que la había precedido unos siglos antes: sor Eufrasina Toralla, muerta en 1466, cuya vida transcurrió en el convento entre penitencias, visiones y éxtasis (Diago 1599: 272), aunque sin obra conservada. En cualquier caso, esto solo es una hipótesis y hemos de considerar que el nombre de sor Eufrasia que aparece en el cuaderno se trata de una atribución posterior.

[12] En catalán y con fecha del 12 de octubre de 1749, se encuentra en el Archivo del Hospital de la Santa Creu y Sant Pau, al cual me refiero detalladamente más abajo.

Más allá de los datos estereotipados que encontramos en el cuaderno, nuestras primeras investigaciones archívisticas llevadas a cabo en diferentes fondos documentales nos han permitido indagar sobre esta autora que hasta ahora había permanecido olvidada y completar un poco más su perfil biográfico (Zaragoza 2013). Así pues, gracias a la documentación consultada en el archivo del monasterio de Santa María de Montesión, en el cual vivió sor Eularia, sabemos que nació en Barcelona, en 1712, hija de Alamanda Pujades y del doctor en Derechos, Ramon Teixidor «burgés honrat de la vila de Perpiñá»[13] perteneciente a una ilustre saga de notarios barceloneses. Nuestras pesquisas sobre los orígenes familiares de sor Eularia nos han llevado hasta la documentación custodiada en el fondo del Archivo del Hospital de la Santa Creu y Sant Pau (en adelante, AHSCSP), en Barcelona, donde hemos hallado documentos de gran valor sobre Alamanda Bru y Teixidor, heredera de la familia Teixidor y Pujades y hermana mayor de nuestra autora.[14] Entre estos papeles, relativos a propiedades y que permiten establecer una mínima genealogía familiar (1612-1842), hallamos el nombre de Eularia en varias ocasiones, citada como heredera[15] en el testamento y en el codicilo de su hermana, la dicha Alamanda. Asimismo, en una cláusula hereditaria conservada entre dicha documentación de l'AHSCSP, la madre de ambas Alamanda Teixidor y Pujades, ya viuda, manifestaba sus deseos de que, tras su muerte, su hija mayor Alamanda gestionara la entrada de la joven Eularia en alguno de los conventos de la ciudad, como alternativa a un buen matrimonio.[16]

---

[13]Archivo de Dominicas de Montesión (ADM), *Llibre de professions,* 1646-1888, f. 21r. En adelante ADM.

[14]AHSCSP. *Herències, llegats.* Vol. VIII. Inv. 1. Carpeta 10/13. Gracias a algunos papeles sabemos que el matrimonio Teixidor Pujades firmó los capítulos matrimoniales el 26 de julio de 1704. De la lectura de la documentación se desprende que el matrimonio tuvo otros hijos, de los cuales solo se conserva el acta de bautismo (Teresa Teixidor, con fecha 8 junio 1705 y Ramon Manuel Pera Pau Teixidor, con fecha 23 de septiembre 1713); el hecho de que ya no se vuelva a tener constancia de ellos nos hace pensar que murieron pronto (AHSCSP. *Herències, llegats.* Vol. VIII. Inv. 1. Carpeta 10/13, Pliego 6, Doc. 27 y 28).

[15] «Deixo a sor Eularia Texidor, religiosa germana mia sinquanta lliuras cada any durant sa vida natural, tant solament, las quals son a més de las sinquanta lin firmi i baig obligar donar-li cada any, quant estaba per entrar en religió y tinch consignadas sobre la casa gran, que tinch venuda al sr. Brausi, lo qual señor durant la vida de ma germana deu pagar-li tots anys ab dos plasos, las ditas sinquanta lliuras [...] Y així mateix deixo a la dita ma germana, dos llansols de lli y sis cuxineras, quatre de lli y dos de tela, quatre toballolas de las millors y dotze toballons dels millors y la escaparata del Niño» (en AHSCSP. *Herències, llegats.* Vol. VIII. Inv. 1. Carpeta 10/13., Pliego 1, Doc. 1. *Testament de la Sra. Alamanda Bru y Teixidor, viuda. En poder de Anton Comelles, not. Pub. Real Col:legi de n. de Barcelona, als 23 de juny 1763 publicat a 13 d'agost de 1772*, [ff. 5r-5v]). En el codicilo (con fecha 29 de junio de 1771, publicado el 13 de agosto de 1772) se alude a la muerte de sor Eularia.

[16]«Y declarant ma voluntat, vull, orden y man que dita sra. Alemanda Bru y Teixidor, filla y hereva mia sia tinguda y obligada en haver de mantenir en sa casa a dita Eularia Texidor, filla mia y germana sua, fins sia aquella en matrimoni collocada o haje entrat en religió, de tots los aliments a la humana vida necessaris de menjar y béurer, calsar y vestir segons la desència de son estat, axí en sanitat com en malatia. Y en lo cas que dita Eularia no volgués cohabitar ab dita sor Alamanda, sa germana, en est cas

Finalmente, tras la muerte de la madre, Eularia se consagró a la vida religiosa con veinticinco años, gracias a las gestiones económicas realizadas por su hermana y el marido de ésta, Francesc Bru y Rou (corregidor de Berga), que obedecieron a las últimas voluntades de la madre:[17] el 22 de abril de 1737 entró como monja corista en el monasterio de monjas *predicadoreças* de Montesión[18] en Barcelona y la profesión se produjo tres años más tarde, en 1740[19] Con el paso de los años, sor Eularia adquirió plena autoridad en la comunidad ya que ejerció el cargo de priora durante dos trienios: entre 1752-1755 y, diez años más tarde, en el 1765, fue reelegida hasta que le sobrevino la muerte en 1767, sin haber terminado el mandato.[20]

## 3. DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

En relación a la producción escrita de sor Eularia, el manuscrito poético es lo único que ha conservado; sabemos que mantuvo una relación epistolar con su hermana y con su confesor, por las referencias ya proporcionadas, pero no hemos sido capaces de encontrar rastro de esta correspondencia, más allá de la citada carta dirigida a su hermana. Antes de pasar revista al cancionero de sor Eularia es preciso establecer su procedencia y esto nos permite vislumbrar una cuestión de la que no nos podemos ocupar aquí: la transmisión de un legado poético entre comunidades monásticas femeninas. Actualmente el documento autógrafo de sor Eularia se encuentra en el archivo del monasterio de Sant Benet de Montserrat,[21] una comunidad de reciente creación (1952) tras la fusión de las antigua comunidad de clarisas de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona (1233/36-1952, desde el siglo XVI benedictinas) y las

---

vulgue per dita Sra Alamanda li sian pagadas cada un any en un dels monasteris de religiosas de la present ciutat o en algunas de las casas de sos parents cent y vint lliuras barnas, pagadoras per tersas antisipadas; çó és cent lliuras per sa despesa y las restants vint lliuras per son calsar y vestir. Y en lo cas que dita Alamanda Bru y Teixidor enviudàs y no tornàs a casar, en est cas prego a las dos que fassan cohabitació, a fi de que més còmodament puga víurer y tractar-se conforme son estat» (en AHSCSP. *Herències, llegats.* Vol. VIII. Inv. 1. Carpeta 10/13, Pliego 7. Doc. 49. *Clausula hereditaria del testament de la Sra. Alemanda Texidor ÿ Pujades,* [ff. 1-2]). Según otros documentos, la madre habría firmado testamento el 20 de noviembre de 1734. En la clausula hereditaria, Alamada alude el testamento de su difunto marido Ramon Teixidor firmado en 1728, donde aparece como heredera su hija Eularia Teixidor aún «donzella».

17 Contamos con una explicación bien detallada de la forma de pago de la dote por parte de Alamanda y su esposo a favor de Eularia (en AHSCSP. Herències, llegats. Vol. VIII. Inv. 1. Carpeta 10/13, Pliego 9, Doc. 60. *Diligencias practicadas per la justificacio dels credits de Alamda [sic] Bru contra los bens de son pare lo Dr. en D. Ramon Texidor*)

18 Eran llamadas así por el pueblo (Paulí 1952: 44). Sobre el monasterio donde residió durante casi toda su vida sor Eularia, debemos recordar que desde su fundación a cargo de la infanta María de Aragón en 1347, en Barcelona, ha tenido diferentes emplazamientos, en paralelo con la inestabilidad política y económica del momento. En 1950, las religiosas se trasladaron a Esplugues del Llobregat, población cercana a Barcelona, donde aun residen (Paulí 1952 y Hernández 2002).

19 ADM, *Llibre de professions,* 1646-1888, f. 21r i *Profesiones 1657 a 1834*, [f. 34]).

20 ADM. *Llibre d'òbits*, f. 36.

21 ASBM, SACB, Producció literària. Núm. 662.

benedictinas de Sant Benet de Mataró (1881-1952). Por consiguiente, el archivo actual de la comunidad es diverso y recoge los fondos antiguos de las dos comunidades: el de la comunidad de clarisas (MSCB) y el de benedictinas de Mataró (MBM) (Jornet 2007). El manuscrito de sor Eularia pertenece al fondo de Sant Antoni i Santa Clara de Barcelona, pero por el momento, los datos con los que contamos no nos han permitido resolver la historia de su transmisión, desde su lugar de creación, el monasterio de Montesión hasta llegar a dicha comunidad de benedictinas.

El cuaderno poético, en buen estado de conservación y de lectura fácil, consta de una encuadernación de cartera con cubiertas flexibles de pergamino y de 235 páginas de papel (1 f. de guarda + 234 pp),[22] con las medidas 200 x 155 mm, escritos a una sola columna. Está escrito completamente en castellano, lengua muy presente en la literatura conventual femenina de los territorios lingüísticos catalanes (Miralles, E. & Zaragoza 2012), debido al influjo de los escritores espirituales con más fama (Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz...) (Gras 2013).[23] En el manuscrito advertimos tres partes bien definidas, escritas por dos manos diferentes: mientras que la nota final de la cual ya hemos hablado pertenece a una mano ajena a la autora, no sabemos si del confesor, el prólogo (situado en el verso del folio que sirve de guarda) y las composiciones son autógrafos de sor Eularia. Así pues, vemos que la dominica, como tantas escritoras de su época, acompaña su obra con un discurso proemial donde explica las motivaciones de escritura, haciéndose suya la retórica típica de la escritura femenina conventual, originada bajo el precepto del confesor.[24] Dicho prólogo está marcado por las estrategias textuales destinadas a reforzar la obediencia al confesor y a Dios y la sujeción a la Iglesia, así como remarcar la humildad de la autora (se autodefine como

---

[22] No consta de 250 pp, tal y como habíamos considerado anteriormente (Zaragoza 2013), puesto que por un error en la paginación, la página 232 consta como 247 y la siguiente, que se correspondería a la 233, es, también por error, la 248. La última página [234], ya no está numerada porque no es obra de la autora.

[23] No sucede así con la correspondencia epistolar de las religiosas, mucha en catalán (Ahumada 2011).

[24] Copiamos el prólogo para tenerlo presente, que ya transcribimos en Zaragoza (2013: 346): «Coblas que á escrito una religiosa ignorante, sin letras ni arte no quando ella quiere sino quando Dios se lo da, que las más vezes es en la oración, en donde siente un movimiento en su interior que le parese no puede quietarse asta aberlas escrito. Otras vezes se lo manda su confesor quando ella menos piensa y aunque le parese imposible entonces dezir cosa, no se atreve a replicar, confiando que aquel Sr. que le movió a él para mandárselo le dará grasia a ella por obedezer; y así susede que todas se asen con muy poco trabajo, que si fuese nesesario discurrir mucho en ninguna manera lo aría pues su fin solo es ensender la voluntad en el amor de Dios y traer el pensamiento ocupado en su dulze Esposo. Y así las más, las á conpuestas ocupada con sus obediencias, en espesial las de la Sagrada Pasión y las miditaciones del Padre Nuestro, que en esa ocación eran artas sus ocupasiones y muchos los disgustos; y por ese motivo y no tener ella arte an de ir con muchas faltas, pero no piensa que lo aya de ver sino su confesor, a quien lo remite por obedezer lo mandado. Viva Jesús» (*Coblas*, f.1v). Los tópicos a los que alude sor Eularia en el prólogo coinciden con los que utiliza Teresa de Jesús (García de la Concha 1978: 91-93).

«religiosa ignorante, sin letras ni arte»)[25], con el fin de evitar el protagonismo que le pudiese reportar aquella obra. Tal como le leemos, ante el mandato de escritura expreso del confesor, sor Eularia se siente incapacitada a ello por su "falta de entendimiento" y se le supone una tarea ardua, pero finalmente vence sus resistencias y solo el auxilio de la inspiración divina le permite escribir.[26]

A este apartado, le sigue la transcripción de las 53 composiciones, numeradas, con letra de la misma sor Eularia. Algunas correcciones de lectura presentes en el texto (efectuadas por la autora misma) nos hacen pensar que tal vez se tratase de una reproducción en limpio de sor Eularia, de las composiciones que le habría ido pasando a su confesor, en hojas sueltas, a medida que él se lo iba solicitando en su seguimiento espiritual o en días específicos -como detectamos en las rúbricas (núms. 6, 29, 32, 39). Tal vez, el interés del confesor por recopilar toda la obra de esta religiosa, lo llevó a ordenarle que organizarse y copiase su obra e incluyó hizo copiar (o copió) en el cuaderno la última décima que está le había enviado antes de morir; esto nos permite visibilizar los deseos del confesor de dejar para la posteridad el cuaderno de sor Eularia, aunque fuese por vía manuscrita en principio, al alcance de un círculo limitado y íntimo: el propio confesor y las religiosas del monasterio. Asimismo, la presencia del citado prólogo de la autora, impregnado de los tópicos necesarios para condicionar y preparar al lector y, en definitiva, para autorizar «una voz propia en un campo de producción simbólica estrictamente reservado a los varones de la Iglesia» (Castillo 2006: 159)[27], nos podría hacer pensar en un proyecto de difusión tal vez mayor, aunque sabemos que la impresión de la obra femenina resultaba problemática en estos siglos, por lo ya aducido en la primera parte del presente trabajo. En efecto, se nos plantean algunas incógnitas acerca de la posible repercusión del manuscrito más allá de los muros donde fue creado o acerca de un posible proyecto de difusión de la autora y su obra póstuma (con la circulación del cuaderno extramuros), sobre las cuales esperamos arrojar luz en un futuro.

---

[25] La religiosa Sor Manuela de la Santísima Trinidad, califica así los poemas de sor Catalina de las Llagas: «Bien apartados van los versos de toda curiosidad y arte, pero muy llenos de espíritu y de devoción». Tal y como recoge N. Baranda (2013 [en prensa]): «Al igual que sor Manuela, otros biógrafos o autores profesionales reconocen explícitamente esta falta de numen poético cuando reacomodan las obras para su impresión, se excusan destacando en los versillos el valor devoto y el espíritu religioso para justificar su recuperación escrita, aunque no por ello dejan de engastarlos en sus escritos».

[26] Cfr. Baranda (2005: 92): «El medio más frecuente y de mayor uso, sobre todo entre las religiosas, es el que deja la responsabilidad en manos divinas, pues solo por voluntad de Dios se puede explicar que una mujer sea capaz de escribir, lo que es manifestación inequívoca de que elige a los más débiles para expresarse ; también estas autoras se escudan a veces a la obediencia».

[27] Véase también Guilhem (1981).

4. CONTENIDO DEL MANUSCRITO

Si hacemos una lectura general del cuaderno, se trata de una poesía de tono devoto y estilo sencillo que posiblemente debía ser cantada; de variada forma métrica, mayoritariamente se trata de canciones octosílabas, tomadas de la lírica teresiana y algunas décimas, dedicadas al Esposo Jesucristo o a otro destinatario divino (Virgen María, san Agustín, santa Teresa...). Las rúbricas ya nos revelan que las composiciones son de temática puramente sagrada, "a lo divino", en las que el alma, a través de un alto grado de intimidad espiritual, se dirige fundamentalmente a su amado Jesucristo en sus comunicaciones privadas individuales. Estos coloquios poéticos nos proporcionan una detallada cuenta de la evolución espiritual de la monja, puesto que en su poesía reproduce los anhelos y la angustia que le causa su deseo de seguir a Dios y de perfeccionar su vida espiritual a través del seguimiento de las virtudes monásticas (núms. 2, 28, 30, 34, 35, 44, 52, 53). Desde este punto de vista, el lenguaje poético sirve para cubrir las necesidades expresivas de sor Eularia, pues, como concluye García de la Concha: «Siempre que el místico necesita comunicar la vivencia personal, recurre al lenguaje literario y, más en concreto, a las modalidades de éste –con su correlativo variante grado de estética– que el objetivo y el tipo de comunicación imponen» (1978: 142). A su vez, el cancionero también recoge una posible función utilitaria, en tanto que podía servir de orientación en la formación espiritual de las religiosas de Montesión, compañeras de la autora. Esto podría explicar la imposición de escritura por parte de su confesor, interesado en utilizar el ejemplo de sor Eularia como «anzuelo para una devoción directa y afectiva» (Baranda 2013 [en prensa]). La autora misma manifiesta explícitamente esta orden de escritura impuesta en el prólogo y en algunos títulos de las composiciones, como ya hemos comentado, y asume dicha labor con una actitud humilde y obediente y con una retórica autohumiliante a lo largo de algunas composiciones. Fijémonos en algunos fragmentos de la composición que lleva por título «Coblas que ase una alma en tiempo de sequedad, y obscuridad de entendimien[falta], por aberselo mandado su confesor despues de mucho tiempo que se lo tenia privado» (núm. 32):

No quisiera descuidarme
del precepto que me imponen:
que aunque esté con sequedad,
64 escriba alegra y gozosa;
y aunque a mí me parece

que es cosa dificultosa,
sabéis que mi voluntad
es de obedecer en todo.
Dad luz, mi querido bien,
a esta alma pecadora
pues que tiene libertad
por decir alguna cosa
(*Coblas*, pp. 116-117)

Ahora bien, en esta misma composición, encubierto tras esta retórica de la humildad, también encontramos cierto tono beligerante, de crítica frente a las órdenes de su confesor, figura omnipresente y constante en toda la producción femenina (conventual) de la época; así, sor Eularia además de repetir los mismos tópicos de obediencia esperados, nos deja entrever su fuerte personalidad al escribir lo que piensa: aprovecha para denunciar la prohibición por parte de su confesor de su derecho al desahogo personal cuando tiene la necesidad imperiosa de desnudar su interior a través de la pluma. En definitiva, los versos de sor Eularia son in interesante testimonio, pues nos permites visualizar la tensión dramática de las religiosas de la época, en esta lucha constante por la conquista de la libertad de expresión:

Ahora que está, Dios mío,
el entendimiento torpe
me manda vuestro ministro
que componga algunas *coblas*;
solo por obedecer
tomo la pluma gustosa
y aunque no sé qué deciros
empiezo por vuestra gloria.
Imposible me parece
cuando está el alma indevota
que puede, mi amado dueño,
acertar a decir cosa;
y hallo más dificultad
porque veo que me imponen
que oculte aquello que tiene
mi corazón congojoso.
Pues dice el real profeta
que ha de salir por la boca
lo que abunda el corazón
pues que de ello os loquitur.
A mí me atan la mano,
como sabéis, dulce Esposo,
cuando por vuestra bondad
estoy algo fervorosa.
Porque a veces, Jesús mío,

compasivo y piadoso,
comunicáis a mi alma
sentimientos amorosos;
y permitís, dueño mío,
no le conceden entonces
licencia por escribirlos
y se lo mandan ahora.
Parece soy como aquellos
que les ofrecen que coman
cuando les falta apetito
y no pueden tragar cosa;
y si llego yo a cobrarle
solamente lo conozcan
me quitarán de improviso
lo que me ofrecen ahora.
No es eso queja, Dios mío,
sino solo un desahogo
porque ya la voluntad
a vos se rinde gustosa.
(Coblas, pp. 116-117)

En cuanto al contenido poético del manuscrito, si nos fijamos en la lista de temas tratados, vislumbramos una predilección por la humanidad de Cristo, con una progresión temática esencialmente hacia la contemplación de las escenas de su vida: el nacimiento, tratado con un tono maternal y afectuoso (núms. 19, 20) con especial devoción al Niño Jesús (núms. 21 23); la circuncisión (núm 22), pero sobretodo, tiene un punto central en la poesía de sor Eularia la contemplación de la Pasión, imprescindible en los ejercicios espirituales de las religiosas de la época y tema recurrente en el cuaderno que estudiamos (núms. 5, 24, 44). Su importancia se desprende del hecho de que el poema más largo del manuscrito verse sobre este asunto (1.072 vv., núm 44), destacado por un lenguaje de afectividad extrema, con la presencia de léxico relacionado con las lágrimas, la ternura y compasión ante el Cristo llagado.... Otras composiciones se originan en el contexto de la Sagrada Eucaristía (núms. 3, 4, 41, 42), que es representado como un convite espiritual en el cual Jesucristo colma de dones espirituales las almas elegidas, otras composiciones motivadas en tiempo de Adviento (núms. 17, 18). Ante el cristocentrismo que revela el cancionero de sor Eularia, las composiciones dedicadas a la Virgen María son menos frecuentes (núms. 31), aunque tiene un protagonismo central en muchas composiciones dedicadas a su hijo. Además, para los santos Agustín (núms. 29, 50), Teresa (núms. 36, 37, 38) y Magdalena (núms. 49) van algunas composiciones encomiásticas que reflejan la devoción sor Eularia, propia de la tradición más contemplativa. Vemos que la monja también recurre a los

relatos bíblicos para inspirarse: advertimos en varias composiciones paráfrasis casi literales del *Cantar de los Cantares* y incluso un poema elaborado tras «aver leído algunos versos de los cantares, a los quales es muy afisionada» (núm 53),[28] alusiones al relato de Adán y Eva (en el cual, solo aparece Adán, como responsable del Pecado original, núm. 17) y meditaciones de las parábolas de la samaritana (Jn 4:5-42) (núm. 47) y de la mujer cananea (Mt 15: 21-28) (núm. 48).

Por otra parte, son los deseos de aunar la vida contemplativa con el activismo (encarnado por la autora misma, por su cargo de priora y por su actividad literaria) que empujan a sor Eularia a recurrir a los personajes evangélicos de Marta y María de Betania en la primera composición del cuaderno. Así, aunque a lo largo de las composiciones defiende el ideal de perfección exigible para una profesa (retiro espiritual, rezo, soledad, contemplación...), en la composición titulada «Sentimientos de una alma q. dezeando vivir en soledad le trae ocupada la obediencia y se aflije por las muchas faltas que comete con el trato de las criaturas», sor Eularia se refiere también a las obligaciones cotidianas monásticas como algo necesario. Si interpretásemos algunos de los versos de este poema en términos autobiográficos, podríamos pensar que sor Eularia está justificando el papel activo que ejerce en el convento como priora, cabeza espiritual y material, de plena autoridad y de la cual dependía el buen funcionamiento de la comunidad (Atienza 2013); siempre movida por el tono humilde que la caracteriza, parece explicar su elección al cargo a través del designio divino:

¿Quién si no vos, Jesús mío,
de la celda me ha sacado?
Que solo es la obediencia
quien del retiro me aparta.
El alma que bien la cumpla
siempre queda aprovechada,
que dejaros a vos por vos
ya sé yo que no es dejaros.
[...]
correré oficiosa
en los negocios de casa,
si en eso está vuestro gusto
venceré mi repugnancia.
No os deja quien sabe unir
a Madalena con Marta,
el que en medio del bullicio

[28] Algunas composiciones son escritas tras la lectura de algunas obras que la misma Eularia cita en sus versos. En Zaragoza (2013: 355-354) establecemos algunas de las lecturas de la religiosa, a través de los datos que reporta en su cuaderno.

de vuestros pies no se aparta.
(*Coblas*, pp. 1-2)

Notamos cierta reminiscencia entre estos versos finales y las palabras de la misma Teresa de Jesús cuando, más allá de su conocidísima expresión, "también entre pucheros anda Dios",[29] reivindicaba también la importancia del activismo destacando la función de santa Marta:

¶ 5. Santa era santa Marta, aunque no dicen era contemplativa. Pues ¿qué más queréis que poder llegar a ser como esta bienaventurada, que mereció tener a Cristo nuestro Señor tantas veces en su casa y darle de comer y servirle y comer a su mesa? Si se estuviera como la Magdalena, embebidas, no hubiera quien diera de comer a este divino Huésped. Pues pensad que es esta congregación la casa de santa Marta y que ha de haber de todo. Y las que fueren llevadas por la vida activa, no murmuren a las que mucho se embebieren en la contemplación, pues saben ha de tornar el Señor de ellas, aunque callen, que, por la mayor parte, hace descuidar de sí y de todo. (*Camino de Perfección,* «Capítulo 17. De cómo no todas las almas son para contemplación, y cómo algunas llegan a ella tarde, y que el verdadero humilde ha de ir contento por el camino que le llevare el Señor»)

## 5. CONCLUSIÓN

El cuaderno poético de sor Eularia es un testimonio privilegiado de estudio en la medida que se trata del único cancionero autógrafo conocido del período moderno, procedente de los territorios catalanes; su examen nos ha permitido perfilar la actividad lírica de su autora, sus preferencias y actitudes ante el hecho literario, además de reconstruir y examinar el contexto específico de producción monástica femenina, que en los últimos años viene suscitando un interés renovado. Sin duda, hemos de celebrar el hallazgo de documentos como el que hoy nos ha ocupado porque no solo abren una vía de acceso al panorama espiritual y poético de las religiosas del siglo XVIII, sino sobretodo, porque nos permiten reponer y llegar de manera directa a una voz femenina olvidada durante casi trescientos años. Hemos de ser conscientes de que el camino de recuperación de las voces literarias femeninas de la historia es espinoso y lento, pero,

[29] Escribió Teresa de Jesús en el cap. 5 («En que se dicen algunos avisos para cosas de oración. Es muy provechoso para los que andan en cosas activas») de su *Libro de Fundaciones:* «¶ 8. No es solo esta persona, que otras he conocido de la misma suerte, que no las había visto algunos años había, y hartos; y preguntándoles en qué se habían pasado, era todo en ocupaciones de obediencia y caridad. Por otra parte, veíalos tan medrados en cosas espirituales, que me espantaban. Pues, ¡ea!, hijas mías, no haya desconsuelo, cuando la obediencia os trajere empleadas en cosas exteriores, entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y exterior».

cada manuscrito de mujeres exhumado y cada autoría restablecida representan un paso hacia adelante. Recoged, pues, con este trabajo nuestra pequeña contribución para restablecer el panorama literario femenino de época moderna.

## TABLA DE CONTENIDO DEL MANUSCRITO

| | | | |
|---|---|---|---|
| | [Prólogo] | «Coblas que á escrito una rsa. Ignorante...» | f. 1v. |
| 1 | «Sentimientos de una alma q. dezeando vivir en soledad le trae ocupada la obediencia y se aflije por las muchas faltas que comete con el trato de las criaturas». | *Inc.*: «O mi Amada Soledad». | pp. 1-4 |
| 2 | «Coblas en las quales pide el alma a su esposo sacramentado, que no venga en su interior tan disfrasado y encubierto, y que se de un poco a conoser; porque ella le sepa reverenciar como deve». | *Inc.*: «O vondad inconprensible». | pp. 4-7 |
| 3 | «Coblas para disponerse el alma antes de la Sagrada Comunión». | *Inc.*: «En aquella sacra mesa». | pp. 7-11 |
| 4 | «Coblas para dar grasias a Dios, despues de la Sagrada Comunión». | *Inc.*: «Pues entrasteis en mi pecho». | pp. 11-14 |
| 5 | «Coblas de quando el Sr. llevó la Cruz por la Calle de Amargura». | *Inc.*: «El ermoso Nazareno». | pp. 14-17 |
| 6 | «Coblas que escribe una rsa. a quien á mandado su confesor que le explicase en unos versos los efectos que abia sentido en los diez dias de sus exercicios espirituales». | *Inc.*: «Aunque en cosa bien ardua». | pp. 18-31 |
| 7[30] | «Lunes. En este dia contempla el alma a Dios como a su Padre y digale, Padre nuestro que estas en los Cielos, bendito sea tu nonbre...». | *Inc.*: «De que temes, alma mia». | pp. 32-34 |
| 8 | «Martes. En este dia considera el alma a Dios como a su Rey y digale de corazon, Rey Nueso. venga a nosostros tu Sto. Reyno...». | *Inc.*: «Oy estoy apersevida». | pp. 34-36 |
| 9 | «Miercoles. En este dia se venera Dios como esposo y asi diga alma; vuestra voluntad se aga en la tierra como al Cielo...». | *Inc.*: «Al que ya he venerado». | pp. 36-38 |
| 10 | «Jueves. Meditacion para que el alma despierta el amor considerando a Jesús | *Inc.*: «No malogres alma mia». | pp. 39-41 |

[30] Las siete composiciones que siguen se agrupan bajo el título: «Meditaciones sobre la oracon [sic] del Padre Nuestro, repartidas por los siete dias de la semana, benerando a Dios cada dia con un nuebo titulo» (núms. 7-13, pp. 32-51).

| | | | |
|---|---|---|---|
| | como a pastor, y asi dira el Pan nuestro de cada dia danosle yo...». | | |
| 11 | «Viernes. En este dia se á de considerar que Jesus es Redemptor de nuestras almas y dezirle con afesto [sic], Redentor mio perdonanos nuestras culpas, como perdonamos nus deudas...». | *Inc.*: «Para sacar a mi alma». | pp. 41-44 |
| 12 | «Sabado. En este dia se considera Jesus medico de nuestras almas; y asi diga con mucha confiansa, no nos dejes caer en tentacion». | *Inc.*: «Ya te ves libre alma mia». | pp. 44-48 |
| 13 | «Domingo. En este dia se venera a Dios como a juez; y asi diga el alma con rendimiento: Jues mio, librame de todo mal. Estas coblas se hisieron en tiempo del terramoto de Portugal, quando se vio llorar la imagen de la Virgen, del Rosario de la villa de la Guardia». | *Inc.*: «El Padre, rey y esposo». | pp. 48-51 |
| 14 | «Sentimientos de una alma, considerando sus pecados, y los llora a los pies de JesuChristo». | *Inc.*: «Al calvario Jesus mio». | pp. 52-55 |
| 15 | «Efectos que deve sacar el alma, de todo lo que Dios ha criado, alavandole en sus criaturas, y considerando que todas cunplan el fin para que las crió si no ella». | *Inc.*: «Si no supiese que ay Dios». | pp. 56-59 |
| 16 | «Sentimientos que da Dios a una alma, para que se de a una vida mas perfeta». | *Inc.*: «Acaba pues de una vez». | pp. 59-63 |
| 17 | «Coblas en las quales pide el alma a Jesus, en el tiempo de adviento que acelere su venida al mundo». | *Inc.*: «Venit, Jesus mio». | pp. 63-66 |
| 18 | «Al mismo asumto». | *Inc.*: «Ya se aserca el tiempo». | pp. 66-67 |
| 19 | «Cobla al nasimiento de nuestro Amado Redemptor». | *Inc.*: «Deja los banos temores». | pp. 68-70 |
| 20 | «Letra al mismo asumto». | *Inc.*: «Voy alegre a ver». | pp. 70-72 |
| 21 | «Al mismo asumpto en que pide el alma a la Virgen que le deje el Niño Jesus un pequeño rato entre sus brasos para que ensiende el corazon en su amor». | *Inc.*: «La magestad abatida». | pp. 73-82 |
| 22 | «Coblas para el dia de la circuncicion, enpesandose cada una por una letra de las que conponen los dulsisimos nombres de Jesus, Maria y Joseph». | *Inc.*: «Jemia el ombre oprimido». | pp. 83-88 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 23 | «Coblas al nino perdido». | *Inc.*: «Si por la culpa Dios mio». | pp. 88-89 |
| 24 | «Coblas de la oracion del huerto». | *Inc.*: «Vengo, mi Jesus al huerto». | pp. 90-93 |
| 25 | «Coblas en que el alma se mira enferma por sus muchas culpas y busca a Dios como a medico para que la sene [sic]». | *Inc.*: «Medico sois de las almas». | pp. 93-97 |
| 26 | «Al mismo asumpto». | *Inc.*: «Allase enferma mi alma». | pp. 97-98 |
| 27 | «Coblas que ase una alma el dia de la Acension del Sr. pidiendole que le deje en prendas de su amor las virtudes, para adorno de su alma». | *Inc.*: «Serenat mi corazon». | pp. 98-100 |
| 28 | «Coblas de una alma que se queja amorosamente con Dios porque no puede amarle y se introduze con la voluntad al Cielo y pide de limosna a los vien abenturados ese Divino Amor». | *Inc.*: «Inclinat vuestros oidos». | pp. 101-103 |
| 29 | «Coblas a San Agustin conpuestas en el dia de su festividad, por aberlo asi mandado a una alma su confesor». | *Inc.*: «Supuesto sois luz del mundo». | pp. 103-107 |
| 30 | «Sentimientos que de una alma que alla turbada, porque le parese que Dios se a asusentado de ella». | *Inc.*: «O, Jesus, bien de mi vida». | pp. 107-108 |
| 31 | «Coblas a los dolores de la Virgen». | Inc.: «Ojos mios dadme agua». | pp. 109-113 |
| 32 | «Coblas que ase una alma en tiempo de sequedad, y obscuridad de entendimien[falta], por aberselo mandado su confesor despues de mucho tiempo que se lo tenia privado». | *Inc.*: «Pues que fuisteis Jesus mio». | pp. 114-120 |
| 33 | «Sentimientos de una alma, por los temores que tiene de ser vensida de las tentasiones». | *Inc.*: «No me aflige el ser tentada». | pp. 120-122 |
| 34 | «Coblas en que el alma procura a resignarse en medio de sus sequedades». | *Inc.*: «Respira, corazon mio». | pp. 123-124 |
| 35 | «Dezimas en que el alma manda a su pensamiento que vaya en busca de su Dulze Esposo y le manifiesta el dezeo que tiene de allarle.». | *Inc.*: «Anda pensamiento mio». | pp. 125-128 |
| 36 | «Coblas que ase una resa a su patrona Sta Teresa de Jesus, por orden de su confesor en ocasion que le paresia inposible dezir cosa y le mando cotejase la distansia que abia de su vida a la de la Santa». | *Inc.*: «Si yo supiese ymitar». | pp. 128-131 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 37 | «Dezimas a la misma Sta». | *Inc.*: «Tan veloz sube Teresa». | pp. 131-135 |
| 38 | «De las fundaciones de la sarafica Madre Sta. Teresa». | *Inc.*: «Mirad como sube». | pp. 135-138 |
| 39 | «Coblas que ase una alma el dia de la flecha de Sta. Teresa, que abiendo pedido licensia a su Confesor por comulgar aquel dia se la consedio con condision que conpusiese unas coblas en accion de grasias». | *Inc.*: «Dirigid mi amado Dueño». | pp. 139-144 |
| 40 | «Coblas que hiso una alma en oracion, asiendosele presente, el primero verso del Psalmo:121, y asi se enpesaron con muchas lagrimas de gozo, pero se turbó un poco considerando sus pecados, temiendo si por ellos abia de perder tanto bien». | *Inc.*: «Que consuelo Jesus mío». | pp. 144-147 |
| 41 | «Coblas en que se enmira el alma, de las finesas de Jesus, en dejarse sacramentado por su amor». | *Inc.*: «Que es eso mi buen Jesus». | pp. 147-150 |
| 42 | «Coblas en que el alma se alegra, viendo que a de recebir en su pecho la Md. soberana de Dios». | *Inc.*: «Bien puedes regozijarte». | pp. 150-152 |
| 43 | «Coblas en que enbidia el alma la dicha de aquellas que nunca an ofendido a Dios, a quien pide ella perdon de sus culpas». | *Inc.*: «Dichosa puede llamarse». | pp. 152-154 |
| 44 | «Coblas de una alma esposa de Jesucristo que dezea aconpañarle en su dolorosa Pasion asta dar la vida con el en el calvario y quedar sepultada en su sarado [sic] costado». | *Inc.*: «O sagrada pasion». | pp. 154-197 |
| 45 | «Coblas en que pide el alma a su esposo Jesus, que aparte el rostro de ella, porque no vea sus pacados [sic], y que le ensiende el corazon en su Divino Amor». | *Inc.*: «Apartat mi Dios el rostro». | pp. 198-200 |
| 46 | «Coblas en que el alma pide a Dios el perdon de sus culpas, y el aumento en las virtudes por los meritos de su santo Patriarca no solo por ella, sino por todos sus ermanos, y con espesialidad, por las resas en el convento en que vive». | *Inc.*: «Soy mi Jesus una sepa». | pp. 200-202 |
| 47 | «Meditacion de la Samaritana en la qual considera una resa que asi como aquella llego al medio dia al pozo, ella vino a la ren despues de aber dado la mayor parte de su vida a los entretenimientos del Mundo y pide con ansia la agua soludable [sic], que ofrecio Jesus a haquella afortunada muger». | *Inc.*: «Oprimida de la sed». | pp. 203-204 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 48 | «Coblas en las quales se considera el alma, como otra cananea y pide a Jesus con mucha instancia, el perdon de sus culpas, y el consuelo de su alma». | *Inc.*: «Como otra cananea». | pp. 205-207 |
| 49 | «Coblas a la gloriosa Sta. Madalena, hechas por una religiosa que le tiene espesial devocion y le suplica le alcanse el perdon de sus culpas, y un ensendido amor a su esposo Jesus». | *Inc.*: «O que fortuna que tubo». | pp. 208-211 |
| 50 | «Coblas echas en dia de san Agustin, considerando el alma, la constancia que tubo el santo, despues de su convercion y las muchas vezes que ella vuelve a ofender a Dios: pide misericordia y gracia para la enmienda». | *Inc.*: «Misericordia, Dios mio». | pp. 212-216 |
| 51 | «Sentimientos de una alma considerando la brevedad de la vida y que aviendo ella recibido tan grandes benefisios de Dios, a correspondido, con tanta ingratitud y allandose afligida de temores por la quenta, recurre por suplemento de lo que le falta, a los méritos de la Sagrada Pasion de Jesu:Christo, su esposo». | *Inc.*: «Ya veo mi dulze esposo». | pp. 217-221 |
| 52 | «Efectos de una alma que dezea hunirse con su esposo Jesus y considerando que por lograr tal dicha es presiso desprenderse de todo afecto humano, suplica a su divina Md. la desnuda de las pasiones y la bista de su grasia porque de este suerte, puede lograr vivir sola, a solas con Jesus, en lo más retirado de su corazon para irlo despues a gozar por una eternidad en la gloria». | *Inc.*: «Ya saveis esposo mio». | pp. 222-227 |
| 53 | «Coblas echas por una regiosa [sic] movida de aver leido algunos versos de los cantares, a los quales es muy afisionada, aunque bien distante de saber himitar aquella dichosa esposa tan enamorada de Jesus». | *Inc.*: «Escuchat querido dueño». | pp. 228-248[31] |
| | [Nota]. | | pp. 248-[249] |

## BIBLIOGRAFÍA


Ahumada, E., “La carta privada a l'època moderna: un epistolari conventual femení inèdit”, *Manuscrits,* 29 (2011), pp. 51-64.


[31] Por un error en la paginación, la página 232 consta como 247 y la siguiente, que debía ser 233, es la 248.

Arenal, E., & Sabat de Rivers, *Literatura Conventual Femenina: Sor Marcela de San Félix, Hija de Lope de Vega. Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas,* Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU) (Ediciones y Estudios. Ediciones 3 (***)), 1988.

Atienza A. "Autoridad y poder en los claustros femeninos de la Edad Moderna. Las prioras dominicas vistas desde los textos normativos y ceremoniales", en Rosa M. Alabrús (ed.), *La vida cotidiana y la sociabilidad de los dominicos,* Sant Cugat, Arpegio, 2013, pp. 51- 72.

Baranda, N., *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.

Baranda, N., "Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos", *Bulletin hispanique*, 115/1 2013 [Poésie et societé en Espagne: 1650-1750], 2013, pp. 165-184. [en prensa]

Blecua, A. & Serés, G. dir., *La Edición del teatro de Lope de Vega: las "Partes" de comedias. Criterios de edición,* Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

Castillo, A., *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006.

Cerezo, J. "El libro de poesías de Marcia Belisarda. Notas al ejemplar autógrafo de la Biblioteca Nacional", *Manuscrt.Cao,* 13 (2012). Internet. 29-08-2013. <http://www.edobne.com/manuscrtcao/marcia-belisarda/>

Diago, F., *Historia de la provincia de Aragón de la Orden de Predicadores: desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos...*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1599.

Ferrer, T., "Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro", en S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeño (ed.), *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII,* Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2006, pp. 213-241.

García de la Concha, V., *El arte literario de Santa Teresa,* Ariel, Barcelona, 1978.

Gras, M. M., "L'escriptura en el Carmel descalç femení: la província de Sant Josep de Catalunya (1588-1835)", *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1 (2013) [=L'escriptura en femení a les terres de llengua catalana (segles XVI-XVIII)], pp. 302-332.

Guilhem, C., “La Inquisición y la devaluación del verbo femenino”, en Bartolomé Bennassar (ed.), Inquisición española: poder político y control social, Barcelona, Ed. Crítica, 1981, pp. 171-207.

Hernández, M.S., “La celda del convento, una habitación propia. La vivencia de la clausura en la comunidad de dominicas de Montesión”, *Duoda. Revista d’estudis feministes,* 22 (2002), pp. 19-40.

Hormigón, J. A. dir., *Autoras en la historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996.

Jornet, N. “Accions i reflexions en l’organiztzació d’un arxiu monàstic: el Monestir de Sant Benet de Montserrat”, *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació,* 18 (2007). Internet. 16-05-2013. <http://www.ub.edu/bid/18jornet.htm>

Marín, M. C., "Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto", *Bulletin Hispanique*, 113 /1 (2011), pp. 239-267.

Morujão, I., “Poesia e Santidade: alguns contributos para uma percepção do conceito de santidade, a partir de duas biografias devotas de religiosas do séc. XVIII português”, *Via Spiritus*, 3 (1996), pp. 235-261.

Miralles, E., & Zaragoza, V., “Écrits féminins catalans. Bilan et perspectives”, *Clio*, 35/1, (2012), pp. 177-190.

Paulí, A., *El Real Monasterio de Nuestra Señora de Monte-Sión de Barcelona*, Barcelona, [s.l.], 1952.

Poutrin, I., *Le Voile et la plume: autobiographie et sainteté féminine dans l’Espagne moderne,* Madrid, Casa de Velázquez, 1995.

Olivares, J. ed., *Studies on Women’s Poetry of the Golden Age: «Tras el espejo la musa escribe»*, Woodbridge: Tamesis (Serie A. Monografías, 273), 2009.

Orozco, E., *Poesía y mística. Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz,* Madrid, Guadarrama, 1989.

Zaragoza, V., “*Historiar les protagonistes absents.* La poesia femenina de l’edat moderna a l’àmbit català”,[en prensa]

Zaragoza, V., “Escriure poesia al convent entre la devoció i l'obediència. Primera aproximació a un manuscrit femení del segle XVIII”, S*cripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1 (2013) [=L'escriptura en femení a les terres de llengua catalana (segles XVI-XVIII)], pp. 333-361.

Zarri, G. & Baranda, N. ed., *Memoria e comunità femminili: Spagna e Italia, secc.* XV- XVII *– Memoria y comunidades femeninas. España e Italia, siglos* XV- XVII, Florencia, Firenze University Press, 2011.